

Lígia Faria

Cenas Urbanas

Performance e política nas ruas de Florianópolis

Trabalho de Conclusão de Curso como
requisito para obtenção de título de
bacharel em Ciências Sociais pela
Universidade Federal de Santa
Catarina.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a María Eugenia Domínguez

Florianópolis
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Faria, Lígia
Cenas Urbanas : Performance e política nas ruas
de Florianópolis / Lígia Faria ; orientadora, María
Eugenia Domínguez, 2017.
79 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, , Graduação
em , Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. . 2. Antropologia. 3. Performance. 4. Arte e
Política. 5. Arte de rua em Florianópolis. I.
Domínguez, María Eugenia. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Graduação em . III. Título.

Lígia Faria

Cenas Urbanas: Performance e política nas ruas de Florianópolis

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de Bacharela em Ciências Sociais, e aprovada em sua forma final pela Coordenadoria do Curso de Ciências Sociais.

Florianópolis, 26 de julho de 2017.

Prof. Tiago Bahia Losso, Dr.
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Prof. ^a María Eugenia Domínguez, Dr. ^a
Orientadora
UFSC

Prof. ^a Vânia Zikán Cardoso, Dr. ^a
UFSC

Prof. ^a Viviane Vedana, Dr. ^a
UFSC

Agradecimentos

Agradeço imensamente aos grupos, coletivos e artistas que foram meus interlocutores e assim tornaram possível a realização desta pesquisa. Pelas ricas experiências no universo das artes, que me encheram de inquietações e, certamente, muito entusiasmo; agradeço-as/os demais.

Agradeço à orientação da prof.^a María Eugenia Domínguez, pelo suporte, paciência e compreensão ao longo da pesquisa e desenvolvimento desse trabalho.

Agradeço ao professor Ricardo Gaspar Muller por ter possibilitado as vivências teatrais a partir do curso de Ciências Sociais desta instituição e as/aos colegas que fizeram parte dessas experiências, pelo apoio, companheirismo e inspiração.

Agradeço aos meus pais, por todo apoio e carinho desde sempre. Ao meu companheiro, Gustavo, que além de parceiro nos estudos, é meu grande amor, agradeço a cumplicidade e por me fazer seguir em frente. Agradeço também aos meus sogros, por me acolherem em sua família com tamanho carinho. Agradeço a todas/os que direta e indiretamente contribuíram à pesquisa.

Resumo

A escolha da rua como espaço para realização das *performances* dos grupos *ERRO Grupo*, *Grupo Experiência Trânsito e Corpo (E.T.C.)* e *Coletivo Urbe*, na cidade de Florianópolis, apresenta-se como um modo não-convencional do fazer artístico. O presente trabalho pretende, a partir de uma participação observante (WACQUANT, 2002), investigar e explorar os elementos que compõem as práticas artísticas desses grupos, buscando compreender em que medida tais elementos possuem um sentido político. Desse modo, as questões que guiam esta pesquisa são: Por que fazer da rua um palco? Por que esse espaço é, afinal, importante para os artistas que nele se apresentam? Em que medida esta é uma escolha política? As experiências vivenciadas mostram que tais sentidos políticos se relacionam com *lo político* (MOUFFE, 2011), isto é, referem-se à escolha estética que, em alguma medida, define esses grupos substantivamente. Essa escolha desdobra-se em aspectos que serão analisados nesta pesquisa, como por exemplo, os lugares em que as *performances* acontecem; a forma como os grupos se apropriam do mesmo e como isso afeta a *performance*; as dualidades ator/personagem e ator/espectador; e seus textos dramatúrgicos; elementos estes que, de alguma forma, são desconstruídos nessas experiências. Observamos que, embora apresentem diferenças, as práticas artísticas de tais grupos podem ser compreendidas a partir de um mesmo sentido político, representado por um conjunto de atributos que constituem suas *performances*.

Palavras-chave: 1. Antropologia 2. Teatro 3. Performance 4. Arte e política 5. Arte de rua em Florianópolis

Abstract

The choice of having the street where the performances take place, as made by the groups *ERRO Grupo*, *Grupo Experiência Trânsito e Corpo (E.T.C.)* e *Coletivo Urbe*, in Florianópolis, is an unconventional way of doing art. The present work intends, from an observant participation (WACQUANT, 2002), to investigate and explore the elements that compose the artistic practices of these groups, trying to understand to what extent these elements have a political meaning. Thus, the questions that guide this research are: Why make the street a stage? Why is this space, after all, important for the artists who present themselves in it? To what extent is this a political choice? Experiences during fieldwork show that these political meanings are related to *lo político* (MOUFFE, 2011), that is, they refer to the aesthetic choice that, to some extent, defines these groups substantively. This choice unfolds into aspects that will be analyzed in this research, for example, the places in which the performances take place; how the groups appropriate it and how it affects performance; the dualities actor / character and actor / spectator; and their dramaturgical texts; elements that are somehow deconstructed in these experiences. We observe that, although there might be differences among the artistic practices of such groups, they can be understood from the same political sense, represented by a set of attributes that constitute their performances.

Keywords: 1. Anthropology 2. Theater 3. Performance 4. Art and politics 5. Street Art in Florianópolis

SUMÁRIO

1. Introdução	9
2. Inserção no campo	13
2.1. Artistas em debate: uma lei é necessária?	13
2.2. Encontro no Micro Centro Cultural Casa Vermelha	21
3. Performance, teatro e política	27
3.1. Performance enquanto prática e metodologia	27
3.2. Breve percurso histórico da relação entre performances em espaços abertos e política	30
3.3. <i>La política e lo político</i>	38
4. Experiências observadas e vivenciadas	41
4.1. Apresentação das performances	41
4.2. Etnografia e análise das performances	42
5. Considerações finais	71
Referências Bibliográficas	73

1. Introdução

Desde meu ingresso no curso de Ciências Sociais na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) tive interesse em relacionar meus estudos na área com o campo artístico. Já no segundo semestre do curso, no início de 2011, a partir da proposta do professor Dr. Ricardo Gaspar Muller para o trabalho de Práticas de Pesquisa como Componente Curricular, participei da montagem da peça *Os dias da Comuna*, de Bertolt Brecht, sob a direção de Cleiton Rocha, ator e estudante da Pós-Graduação em Sociologia Política da UFSC. Além da montagem, o trabalho consistiu na elaboração de um debate teórico sobre o episódio retratado na peça, no qual articulou-se textos das Teorias Antropológica, Sociológica e Política com o enredo e contexto retratado na obra.

Após essa primeira experiência, ingressei como bolsista de extensão no projeto *Teatro e política como instrumento de formação cultural*, coordenado pelo professor Ricardo Muller, cuja primeira montagem foi *A Mandrágora*, de Nicolau Maquiavel. Ulterior a isso, realizamos uma pesquisa sobre o transporte público de Florianópolis e "transcriamos", também sob a direção de Cleiton Rocha, *Os dias da Comuna*, resultando na montagem intitulada *Catraca*.

O grupo seguiu até 2013, com moderada renovação de seus membros, desenvolvendo estudos de política e estética, tendo sempre em seu horizonte alguma montagem. Contudo, as atribulações da vida cotidiana acabaram desarticulando as atividades e o grupo dissolveu-se naquele ano.

Essa trajetória me traz ao final do curso sabendo em qual subcampo das Ciências Sociais gostaria de inserir-me. A temática ampla na qual figura este trabalho já estava estabelecida, porém não havia, ainda, uma delimitação de meu objeto de estudo. Como havia me desvinculado do projeto supracitado e o grupo de estudos político-teatrais que fiz parte não mais existia, passei a indagar-me sobre a experiência de alguns grupos teatrais da cidade em relação ao tema da política, a fim de construir meu objeto/sujeito de pesquisa. Durante esse processo, no dia 27 de maio de 2014, assisti a obra *Geografia Inutil... do ERRO Grupo* no Largo da Alfândega, no centro de Florianópolis. Nessa ocasião, estabeleci um primeiro contato com o diretor do grupo, Pedro Bennaton.

No ano seguinte, no dia 26 de março de 2015, durante a apresentação daquela mesma obra, o grupo foi abordado por dois

agentes da Secretaria Executiva de Serviços Públicos (SESP), que lhes impediram de continuar a apresentação, obrigando-os a deixar o local sob ameaça de pagamento de multa.

Em decorrência do episódio, um chamamento do grupo para o debate intitulado *Consenso, Recesso e Dissenso: arte e legislação no espaço público* — o primeiro de um ciclo de debates públicos organizado pelo grupo — do qual participaram não somente artistas que fazem das ruas seu palco, mas também representantes do Estado, em níveis municipal e estadual.

A questão da censura ao *ERRO Grupo* levou os artistas a debaterem sobre a necessidade de regulamentação das práticas artísticas no espaço público, não sendo este um ponto consensual entre os artistas que se engajaram no debate. Aqueles que eram contrários a essa proposta, apontavam as experiências de artistas de rua de outras cidades¹ que criaram leis sobre tal matéria, considerando estas mais uma forma de constrangimento e limitação do Estado sobre as práticas artísticas em locais públicos.

Desse modo, as diversas experiências dos artistas em relação ao embate entre as práticas artísticas de rua e a legislação do espaço público apontavam a pertinência do tema e o possível desenvolvimento do mesmo enquanto problema de pesquisa.

Nos termos propostos por Chantal Mouffe (2011)², a temática a respeito da regulamentação das práticas artísticas em locais públicos tem a ver com *la política*, isto é, com a institucionalização dessas práticas, em termos de regras, normas, organização e possibilidades de funcionamento das apresentações. No entanto, essa questão é um desdobramento de um aspecto anterior dessa prática artística: a própria escolha de se apresentar no espaço público. Essa opção, por sua vez, parece envolver a instância de *lo político*, que diz respeito a um modo de ser e existir enquanto grupo de teatro, antagônico ao que se compreende por ser e existir enquanto grupo de teatro convencional. Isso significa dizer que *lo político* refere-se à definição ontológica desses grupos e, consequentemente, traz consigo noções sobre qual é ou deve ser o espaço da prática teatral, bem como os demais elementos estéticos que a compõem como, por exemplo, o texto, os personagens e a relação com o público. Portanto, o âmbito de *lo político* relaciona-se mais diretamente

¹ Durante a década de 2010, os municípios de São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre elaboraram suas Leis do Artista de Rua. Cf. nota 8.

² Ver seção 3.3.

com as práticas artísticas em si. Assim, como um dos nossos objetivos nesta pesquisa é realizar uma etnografia a respeito das experiências artísticas, nos ateremos à esfera de *lo político*.

A observação do debate sobre a Lei do Artista de Rua, juntamente às conversas com minha orientadora, professora Dra. María Eugenia Domínguez, que contribuiu com sugestões e comentários valiosos a respeito do tema, compuseram o conjunto de elementos que me possibilitou desenhar a pesquisa. Também através do debate, pude identificar outros grupos que realizam apresentações nas ruas ou em espaços abertos.

Dentre os grupos contactados fez-se necessário realizar um recorte por conta do tempo disponível para a realização da pesquisa e também pela extensão deste texto, que não deveria ser excessiva. Assim, os grupos com os quais dialogo nesta pesquisa são: *ERRO Grupo*, *Grupo Experiência Trânsito e Corpo (E.T.C.)* e *Coletivo Urbe*.

Desse modo, esta pesquisa pretende, a partir de uma participação observante (WACQUANT, 2002), investigar e explorar os elementos que compõem as práticas artísticas desses grupos, buscando compreender em que medida tais elementos possuem um sentido político.

Apresentado o percurso que me trouxe até aqui e o problema que guiará as reflexões doravante, exporei de forma sucinta o que se apresentará em cada uma das seções deste trabalho. Na seção 2.1, faço a reconstituição do primeiro debate organizado pelo *ERRO Grupo* em torno da necessidade ou não de uma lei para regulamentar as práticas artísticas nas ruas. Descrevo em detalhes como foi esse encontro, dando voz aos sujeitos participantes; sintetizo e sistematizo os argumentos prós e contras a uma Lei do Artista de Rua para a cidade de Florianópolis. Na seção 2.2, apresento os grupos com os quais trabalharei, além de descrever como cheguei até eles e tentar justificar, ainda que de forma breve, porque eles foram os escolhidos.

O capítulo 3 deste trabalho busca revisar o estado da arte neste campo ou interseção de campos no qual quero inserir-me. Em três itens apresento: 3.1) a discussão em torno do conceito de *performance*, buscando apontar a distinção entre sua definição enquanto prática artística e enquanto lente metodológica; 3.2) uma abordagem histórica das experiências artísticas em espaços abertos e sua relação com a política; 3.3) a apresentação dos conceitos de *la política* e *lo político*, de Chantal Mouffe, que será fundamental para a análise dos sentidos políticos das práticas dos grupos investigados.

No capítulo 4, apresento as experiências observadas, através de relatos etnográficos, relacionando os aspectos das práticas desses grupos aos conceitos desenvolvidos no segundo capítulo. Assim, passaremos por quatro aspectos centrais, são eles: a escolha do espaço aberto para suas práticas; a relação ator/personagem e ator/espectador e a construção dos textos e falas.

Por fim, apresentaremos as conclusões, buscando dar um fechamento que amarre toda a discussão desenvolvida ao longo do trabalho, apontando possíveis desdobramentos e uma futura agenda de pesquisa em torno do tema; e possivelmente, singelas contribuições ao campo que se configura como interseção entre antropologia, política e teatro.

2. Inserção no campo

2.1. Artistas em debate: uma lei é necessária?

Quando cheguei ao local divulgado num evento do *Facebook*, já havia começado o debate *Acesso, consenso, recesso e dissenso: Arte e legislação no espaço público*, organizado pelo grupo de teatro de rua *ERRO Grupo*. A esquina das ruas Conselheiro Mafra e Arcipreste Paiva, no centro de Florianópolis, se transformara em Ágora. Cerca de vinte pessoas sentavam-se nas cadeiras que formavam um círculo, e à sua volta, em pé, outras quinze ou vinte, conferindo ao lugar uma paisagem harmônica, bem distinta daquela disforme, de movimento apressado, quando sob a luz do dia.

Perto das sete horas da noite, o fluxo de atividade diminuiu acentuadamente no centro da cidade. Apenas algumas pessoas passavam – as vezes aproximavam-se do círculo a fim de saber do que se tratava –, uma farmácia e uma barraca de cachorro quente eram os únicos estabelecimentos abertos. Não fosse o barulho do caminhão de lixo e a iluminação peculiar, poderíamos esquecer talvez por um instante que estávamos na rua.

Atribuir às ruas outras (não necessariamente novas) funções que não a de mero lugar de passagem e circulação de mercadorias, era a questão de fundo levantada no debate. O que se via era, portanto, um fazer e um falar simultâneos sobre os usos do espaço público, de modo que a metaligagem constituía o evento de certa dimensão estética. O fazer da rua um lugar propício para a interação era algo potente e bonito de se observar. As pessoas se sentiam encorajadas a expor seus anseios e percepções sobre as questões que emergiam, transeuntes que não sabiam do acontecimento demonstravam interesse em compreender o que se passava, esporadicamente, paravam para tentar se inteirar do que era debatido, e uma rua específica, um espaço público, tornava-se de fato uma espécie de ágora, onde cidadãos discutiam assuntos que diziam respeito a suas próprias vidas.

Como primeiro dos seis debates previstos dentre outras atividades para o projeto *Insistência: atividades de fomento local e manutenção do ERRO Grupo* – contemplado pelo Prêmio FUNARTE de Teatro Myriam Muniz 2014 –, o grupo utilizava esse momento para discutir a arte no espaço público, mobilizados pela proibição da apresentação da obra *Geografia Inutil...*, ocorrida pouco mais de uma semana antes do debate. Naquele dia, o grupo comunicou em sua página no *Facebook*:

Hoje, 26/03/2015, minutos antes de iniciarmos a apresentação de *Geografia Inutil...*, fomos abordados por duas fiscais da prefeitura, acompanhadas de dois guardas municipais, nos obrigando a cancelar a apresentação no Largo da Alfândega. O ERRO não acatou a sugestão de mudança de espaço e assim uma fiscal retirou a energia de nossos equipamentos de som CENSURANDO a livre expressão artística na cidade. Uma censura à arte pública." (Erro Grupo, *online*³)."

A nota me chamou atenção, pois eu havia assistido a mesma peça no ano anterior, no dia vinte e sete de maio de 2014, no Largo da Alfândega, mesmo local em que as fiscais e os dois guardas impediam agora sua apresentação.

Geografia Inutil... "não é uma peça, é um concerto e é um espetáculo"⁴: o grupo de teatro de rua é uma banda se apresentando na rua, como próprio do jogo com a ambiguidade praticado pelo grupo. Alguns minutos antes de iniciar, com os instrumentos já a postos (guitarra, baixo e *cajón*), o grupo anuncia: "Em breve, o show da banda *Geografia Inutil...*". Cantam paródias de sucessos internacionais e utilizam figuras emblemáticas, como o *Superman* e dançarinas carnavalescas, fazendo uma irônica problematização dos elementos que compõem a cultura de massa globalizada e a forma como as culturas – estadunidense e brasileira, em especial – são estereotipadas. Não há, entretanto, um ataque direto a qualquer instituição ou pessoa, o que obscurecia o motivo da censura. Por que o grupo pode apresentar-se no

³ <https://www.facebook.com/ErroGrupo/> (Acesso em: 23 mar. 2015)

⁴ Texto originalmente em inglês: "Geografia Inutil... we don't play, this is not a play, it is a concert and it is a show. Land that brings identity, cultural constructions or/and inheritance, separated by lines, tracks and frontiers but unified inside the globe. One of the implications of globalization is cultural juxtaposition, where what is true is also false. Geografia Inutil... aims to look at the emptiness of cultural stereotypes The band releases the Long Play which builds culture and also has its B-side". O texto é escrito em inglês pois o mesmo foi divulgado na turnê europeia que o grupo realizara pouco antes da apresentação mencionada. Impresso no material que o grupo distribui ao final da apresentação, que é, ao mesmo tempo, encarte do LP (*long play*) da banda e informativo sobre o apoio institucional da peça.

ano anterior, mas desta vez fora censurado? Por que a proposta de outro local; por que não no Largo da Alfândega? – me perguntei.

Conforme ia sendo esclarecido durante o debate, desde o ano de 2009, para realizar uma apresentação artística nas ruas do município de Florianópolis, é necessário fazer uma solicitação no Pró-cidadão⁵, mediante o pagamento de uma taxa, e aguardar que os órgãos responsáveis autorizem ou não a apresentação, o que leva quinze dias, para uma solicitação feita por pessoa física, e trinta dias, no caso de pessoa jurídica.

Transcrevo, em seguida, um momento do debate em que os membros do grupo expõem mais detalhadamente como esse processo se modificou nos últimos anos e seu posicionamento em relação ao mesmo⁶:

Luana: *Quando nós começamos a fazer [teatro de rua], nós fazíamos diretamente na rua, sem autorização, sem pedir nada... com o passar do tempo, devido algumas necessidades de trabalhos específicos, como desligar poste, etc., começamos a pedir autorização pro SESP [Secretaria Executiva de Serviços Públicos] e pro IPHAN [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional], e era realmente uma coisa muito simples, você informava a eles que você estava fazendo isso, entrava com uma comunicação direta na secretaria (...) faz um bom tempo, 2009, que o processo se transformou e se burocratizou através do Pró-cidadão. Então, pra você pedir que desliguem um poste de iluminação pública ou que você use o espaço público e emita som, você deve ir através do Pró-cidadão com quinze dias de antecedência, pagar uma taxa simbólica, cinco*

⁵ Pró-cidadão é um Centro de Atendimento ao Cidadão que reúne todos serviços prestados pela administração municipal ao cidadão: <http://portal.pmf.sc.gov.br/entidades/casacivil/index.php?cms=unidades+de+atendimento&menu=4> (Acesso em 10 abr. 2016)

⁶ O áudio deste debate foi disponibilizado pelo grupo através do Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=RzicG8qEh1Q> (Acesso em: 06 abr. 2016)

reais e alguma coisa, cinco e quarenta, e aguardar a autorização ou não, por parte dos órgãos responsáveis...Em 2010 quando nós aprovamos o projeto pela Petrobrás que constava com uma série de atividades, a gente se viu com essa limitação burocrática que... É, primeiro, a gente discordava, né, e demandaria muitas entradas no Pró-cidadão, de cinco em cinco reais, e esse diálogo direto com a Secretaria não existia mais, então a gente tava vulnerável a quinze dias depois responderem dizendo que não ia acontecer, e nós fomos a Fundação Franklin Cascaes e solicitamos a eles que eles intermediassem essa relação. Sendo que na visão do grupo, essa deveria ser a função da Fundação... mais uma das funções. A Fundação topou fazer isso e hoje em dia ela não faz mais.”

Pedro: *“No ano passado ela deixou de fazer.”*
[Então o grupo decide por não passar pelo processo do Pró-cidadão, apresentando-se sem autorização, mas emitindo antecipadamente documentos protocolados aos órgãos necessários]

Luana: *“É, no mínimo é intermediar a gente acredita, porque se eles alegam que eles precisam saber das atividades que estão acontecendo pra que não haja choque de agenda... não é só isso, né?”*

Cudo: *“Você tá dependendo de uma autorização do Pró-cidadão pra te legitimar enquanto artista de rua, o que não é a função, não é ali, entende, é... se existia uma discussão legitimadora do artista de rua na cidade, que seja então a Secretaria Municipal de Cultura, que seja a Fundação Franklin Cascaes, entende?”*

Pedro: *“A ótica do Pró-cidadão, ela tá colocada em eventos, então primeiro, já chama eventos, então não é arte, é evento. É uma política de eventos que a prefeitura tem, não é de hoje que a*

prefeitura tem essa lógica do evento, a gente viu com a Maratona Cultural, faz três edições acho que teve, então, é uma política de eventos, e agora o artista tá sujeito a entrar nessa estrutura de políticas de eventos então se é obrigado a preencher um formulário de quantos banheiros químicos vai ter, qual é o raio de ação...e a gente conhece algumas obras de arte que são feitas em Florianópolis, e no Brasil, que você não sabe o raio de ação, por exemplo; o raio de ação pode espalhar, ele pode invadir um lugar... E outra coisa também, pra uma pessoa jurídica, faltou falar, são 30 dias, e pra uma pessoa física, 15, porque são outros documentos, né, é um processo mais demorado e isso inibe qualquer coisa espontânea que pode ser feita, então o grupo não pode se reunir hoje e achar que vai fazer uma intervenção amanhã, ou vai apresentar uma peça, fazer um ensaio aberto, porque não vai ter autorização (...) Foi a primeira vez que o grupo foi proibido de atuar. Já aconteceu do grupo estar sem autorização e o fiscal vir, diversas vezes, mas sempre dava pra conversar e o fiscal entendia o que que era que estava sendo feito, então a mudança pra nós ficou clara não só no Pró-cidadão, que é desde 2009 que isso já existia, mas na fiscalização e na proibição, isso pra nós foi forte.”

Os artistas, tanto os membros do *ERRO Grupo* quanto os demais que participavam do debate, travavam um embate com a administração municipal em relação ao espaço público. A exigência do processo pelo Pró-cidadão colocava-se, em última instância, como um mecanismo legitimador do que é ou não é arte, uma vez que se poderia negar autorização a uns, enquanto cedia a outros. Além disso, os participantes apontavam que a escolha do local para apresentação faz parte do processo composicional da peça, não devendo ficar a critério de uma decisão externa aos grupos.

Assim, além de ser um modo de privatização do espaço público, como alegavam os artistas, a medida restringe a atuação dos mesmos, como se necessitassem de um determinado controle. Cabe aqui refletir a respeito do que diz Raposo (2014) referindo-se as performances

políticas contemporâneas que ocuparam praças nos diversos continentes a partir de 2009:

A percepção dos Estados e de seus aparelhos policiais de que existe uma perigosidade ameaçadora na habitação festiva e performativa dos espaços públicos mais simbólicos das suas cidades, é também a demonstração da agência dessas manifestações públicas. E revela, dessa forma, que elas não pretendem ser figurativas ou simbólicas apenas, mas ser algo de fato a produzir atos, criando vida, tornando-se vivência - e não mera teatralidade ilusória (como em amplo sentido o é o dissenso político parlamentar, por exemplo) (RAPOSO, 2014, p. 102-103).

Assim, é justamente o fato de que as *performances* buscam criar experiências que possam ser vivenciadas pelos cidadãos que as encontram em seus percursos rotineiros o que pode se tornar um incômodo frente à normatividade do espaço público imposta pelo Estado.

Esta normatividade pode ser percebida na fala de Aldo Sebastião Lopes Martins, gestor da Secretaria Executiva de Serviços Públicos (SESP), uma das autoridades convidadas pelo grupo a participar do debate, quando busca argumentar a favor da regulamentação desse tipo de evento artístico ao especificar alguns níveis de burocratização enfrentados pela a arte de rua:

Tem a questão da FLORAM, se houver emissão de som, por causa dos índices de emissão sonora, que precisa dependendo do lugar, vai ter uma adequação, depende dos critérios técnicos da FLORAM que eu não conheço todos (...) tem critério pra definir o que pode e o que não pode em determinado local. A SESP vai ser justamente pra identificar se existe ou não um pedido anterior, e depois a questão do tipo de evento e o licenciamento, não existe um critério sobrenatural... e se houver intervenção no trânsito vai ao IPUF, sempre bom lembrar, tá, e no mais é a sequência, é a SESP com a liberação de um alvará ou de uma licença.

O posicionamento dos artistas contrários a necessidade de solicitar uma autorização era sustentado pelo artigo 5º da Constituição em seu inciso IX, citado diversas vezes pelos participantes: “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” (BRASIL, 1988).

Representante do *Grupo E.T.C.*, Júlia Oliveira concordava com essa opinião⁷:

O grupo, a gente nunca chegou a pedir, fazer um pedido oficial de autorização do espaço porque a gente também não concorda que a gente deva ter que submeter a arte à organização, a disciplinaridade do Estado. A gente, acho que é unanime aqui, de todos quase que estão aqui, o acordo, o consenso de que a gente não tem que pedir autorização, eu acho que é um direito nosso de estar na rua, agora eu acho que o que a gente tem que pensar é o que faremos, o que fazemos quando as autoridades chegam, a polícia chega nos coreopolicando; a gente, no trabalho Moradores, a gente fazia os ensaios dos moradores, eram moradores de rua e a gente usava as ruas aqui da lateral, uma delas a gente teve muito problema porque todos os nossos ensaios o [Colégio] Energia chamava a polícia pra nos tirar dali. Eles não queriam mendigos na porta do Energia, por mais que a gente não interagisse, enfim, não entrasse em contato com os alunos do colégio. Então... o que a gente acaba vendo é que depende muito o espaço, ele é adequado quando, né. Quais são esses parâmetros pra dizer que espaço é apropriado pra intervenção? (...) Então o que eu queria realmente dizer é isso, acho que é um posicionamento de nós, enquanto artistas de rua, não se render pra esse sistema que vai mais é pra nos controlar, pra nos disciplinar, né, e a gente vive aqui em Florianópolis especialmente esse processo onde o mercado ele dá as regras, então se você tá numa rua onde tem, enfim, um comércio ativo, você vai ter muito mais problemas

⁷ Este depoimento também foi extraído do áudio do debate disponibilizado pelo grupo. Certificar nota 6.

do que se você tiver numa rua que não tem um comércio tão ativo, ou que os comerciantes são mais generosos, né.

Já no início do debate, o *ERRO Grupo* sugeria que a classe⁸ discutisse uma proposta de lei que regulamentasse o trabalho do artista de rua, à exemplo das cidades do Rio de Janeiro (Lei 5.429/2012), São Paulo (Lei 15.776/2013) e Porto Alegre (Lei 11.586/2014), onde a elaboração contou com a participação dos artistas de rua que, diante dos casos recorrentes de impedimento de apresentações e confiscação de material, solicitaram às Câmaras dos respectivos municípios a elaboração da lei⁹.

Com textos similares, as leis garantem que os artistas se apresentem sem a necessidade de autorização prévia, contudo, ao serem implementadas, tornam-se alvos de decretos, voltando a restringir a atuação dos artistas que, por sua vez, voltam a reivindicar, como ocorreu no Rio de Janeiro. Nessa cidade, antes que a lei fosse votada, o prefeito na época, Eduardo Paes, a vetou, porém com a mobilização dos artistas de rua, que saíram às ruas em manifestação, o prefeito derrubou seu veto e a lei foi aprovada. De São Paulo, uma representante do *Grupo Teatral Parlandas* comunicou, via celular, durante o debate, que o *Movimento de Teatro de Rua (MAR)* da cidade tinha como motivo para a luta naquele momento a derrubada de um decreto que limitaria as áreas de atuação dos artistas.

Em Florianópolis, esse embate também não é novidade, antecedentes ocorreram em 1999, quando a Prefeitura Municipal expulsou os artesãos que expunham suas produções na Praça Quinze de Novembro desde final da década de 1960, remanejando-os para outras áreas da cidade, e em 2009, com a proibição das apresentações de malabaristas nos semáforos da cidade (DANIEL, 2013). Nessa ocasião,

⁸ Categoria utilizada entre os artistas para designar o pertencimento a um mesmo coletivo.

⁹ Sobre a lei do Rio de Janeiro: <<https://teatroderuaacidade.blogspot.com.br/2014/03/opinioao-de-um-ator-e-de-um-cidadao.html>>(Acessado em: 10/04/2016); em São Paulo: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/05/1287686-nova-lei-libera-apresentacao-de-artista-na-rua-so-ate-as-22h.shtml>>(Acessado em: 10/04/2016); e Porto Alegre: <<http://www.contextolivre.com.br/2014/03/prefeitura-de-porto-alegre-sanciona-lei.html>>(Acessado em: 10/04/2016)

o *ERRO Grupo* protestou em conjunto aos malabaristas para tentar revogar o processo, “*mas não foi possível*”, conforme contou Pedro Bennaton durante o debate. Segundo ele, nesse mesmo período, o processo no Pró-cidadão passou a ser exigido.

Já passava das 22 horas quando os últimos inscritos no debate iam se pronunciando. Após três horas de discussão, não havia muito tempo que o representante da SESP, Aldo Martins, partira com o compromisso de “*informar melhor os técnicos*” alegando, porém, a necessidade de mais diálogos

*Porque existe uma conduta posta já sobre a forma de atuação, do que pode e o que não pode, e a gente não muda isso de hoje pra amanhã, e não necessariamente é o Aldo que decide, ok? A gente precisa conversar, a gente precisa criar, e propor, entende?*¹⁰

A maioria, contrária a necessidade de autorização para se apresentar nas ruas, era também resistente a proposta de uma lei, pois temia que casos similares aos ocorridos em São Paulo e Rio poderiam acontecer também em Florianópolis, e, além do mais, a Constituição resguardava a eles o direito de livre manifestação.

Através da observação desse debate foi possível perceber, portanto, que os artistas reconheciam o espaço público como seu por direito, isto é, de qualquer um que deseje nele se manifestar. Assim, avaliamos que a questão da necessidade ou não de uma lei do artista de rua é um desdobramento de um aspecto mais amplo e anterior: a própria escolha de se apresentar em espaços abertos. Desse modo, para esta pesquisa, as questões que nos fazemos são: Por que esse espaço é, afinal, importante para os artistas que nele se apresentam? Por que fazer da rua um palco? Em que sentido esta é uma escolha política?

2.2. Encontro no Micro Centro Cultural Casa Vermelha

Através da observação do debate foi possível também identificar outros grupos que realizam apresentações nas ruas ou em espaços abertos; portanto, foi a partir desse evento que pude conhecer os/as sujeitos que se tornariam meus/minhas interlocutores/as neste trabalho,

¹⁰ Cf. nota 6.

as/os quais contribuíram com informações valiosas desde a fase embrionária desta pesquisa. Nesta seção, relato como foi estabelecido o contato com os grupos e realizo uma breve apresentação sobre os mesmos.

No dia seguinte ao debate, compareci a reunião da Setorial Permanente de Artes Cênicas, que previa dar continuidade a discussão sobre arte no espaço público, realizar eleição para representante do segmento do Teatro no Conselho Municipal de Política Cultural, discutir a respeito do congresso da Federação Catarinense de Teatro (FECATE) e da VI Conferência Municipal de Cultura. O Conselho Municipal de Cultura e o Fórum Setorial Permanente de Artes Cênicas são órgãos compostos por representantes da sociedade civil organizada e representantes do governo municipal. Ambos são componentes constitutivos do Sistema Municipal de Cultura de Florianópolis e estão subordinados, em última instância, ao Ministério da Cultura (MinC) (FLORIANÓPOLIS, 2013).

O local do encontro foi no Micro Centro Cultural Casa Vermelha, situado no centro de Florianópolis, gerido pelo grupo *Teatro em Trâmite* e tem como proposta ser um espaço de troca entre artistas e a comunidade, realizar apresentações e oferecer oficinas. Configura-se como espaço de relevância para outros grupos teatrais do município, que nele criam e ensaiam periodicamente – no período em que realizei a pesquisa, os grupos *Urbe* e *E.T.C.* compartilhavam o espaço para realizar suas atividades¹².

A reunião estava marcada para às 19 horas e eu já estava quinze minutos atrasada. Ao entrar na sala, esperava encontrar tantas pessoas quanto no dia do debate, porém, fui surpreendida: havia apenas algumas pessoas dispersas no espaço. Indaguei-lhes sobre a reunião, "teria errado o dia, ou o local?", me perguntei. Disseram-me que a reunião estava sim prevista, entretanto, não havia quórum para realizá-la.

Então, pus-me a conversar com Renato, estudante do último ano do curso de Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e membro do *Grupo Experiência Trânsito e Corpo (E.T.C.)*. Renato confeccionava uma peça de figurino em uma das mesas da pequena e enfeitada sala quando começamos a conversar. Falei-lhe sobre o motivo de minha presença e a ideia de minha pesquisa que,

¹² Mais informações em: <https://www.casavermelha.art.br> (Acessado em 20/04/2016).

àquela altura, pretendida discutir a ação política dos artistas frente ao aparente descaso e arbitrariedade da gestão da cultura nas instâncias municipal e estadual. Renato apontou-me então que uma pesquisa sobre esse tema fosse "talvez breve", pois, segundo ele, os artistas tendem a agir conjuntamente de forma mais incisiva na esfera da política institucional, ou de *la política* (ver seção 3.3.), quando eclode algum caso particular de interferência do Estado nas práticas artísticas, como era o caso da censura ao *ERRO Grupo* ou da ocupação do edifício do Centro Integrado de Cultura, em 2012¹⁴. O comentário de Renato foi importante para que eu voltasse a pesquisa para a prática artística dos grupos, passando a me perguntar em que medida haveria uma noção de política no próprio modo de fazer artístico desses grupos que optam por se apresentar em locais abertos e não nos espaços tradicionais de apresentação, como nos edifícios teatrais, por exemplo.

Além de Renato, estavam presentes as atrizes Júlia, Heloísa e Bárbara, formadas também pela UDESC e membras do *E.T.C.* Atenciosos, mostraram-me o espaço e os figurinos, contaram-me sobre a forma coletiva de organização do espaço e a recém reforma que realizaram no local. Eu também lhes contei sobre minha breve experiência teatral e de como o teatro feito na rua era uma novidade para mim.

Em pergunta a respeito de suas experiências artísticas nas ruas, eles me contaram sobre a intervenção *Cidade à Venda*, na qual o grupo "carimbou" a mesma frase, através da técnica de *stencil*, em mais de quarenta pontos da cidade ao longo de quase um ano, denunciando "a política de espetacularização imobiliária e o processo de leiloamento da cidade"¹⁵. Contaram que esta intervenção, entretanto, não pode mais ser realizada, pois o grupo sofreu uma ação judicial, sendo processado por crime ambiental.

¹⁴ Para mais detalhes a respeito deste episódio consultar: *O OcupaCIC e o Setor Cultural Catarinense: o diferencial técnico proposto para uma política de arte e cultura* (LIMA; MATTIELLO, 2012)

¹⁵ Júlia Oliveira, em declaração ao jornal Notícias do Dia: <<http://ndonline.com.br/florianopolis/noticias/162767-arte-ou-pichacao.html>> (Acesso em: 14 jun. de 2015).

Fotografia 1 - Stencil “Cidade à venda” em viaduto no centro de Florianópolis.



Fonte: Jornal Notícias do Dia¹⁶

O grupo expressava indignação em relação a “medida desproporcional”, afinal, seria o próprio grupo que estaria cometendo crimes ambientais? Segundo Débora Daniel (2013), ações como essas partem de um projeto do poder público de dar à cidade uma determinada imagem – no caso de Florianópolis, a de um polo turístico e um lugar de segurança e tranquilidade – que possibilite gerar novos investimentos que não combinam com certos atores sociais e que, portanto, precisam ser extirpados.

Contra essa lógica que busca diminuir a participação cidadã e a experiência corporal das cidades – enquanto prática cotidiana, estética ou artística —, que pode ser entendida como um processo de espetacularização urbana — é que se colocava o movimento situacionista, cuja crítica apontava a existência de uma relação inversamente proporcional entre espetáculo e experiência urbana efetiva (JACQUES; DULTRA, 2008)¹⁷.

Desse modo, as práticas artísticas do *Grupo E.T.C.* assim como as do *ERRO Grupo*, que trabalha “através da construção de situações”, parecem fazer referências ao situacionismo (ERRO, 2015). Em *Pornosupense*, por exemplo, obra do grupo *ERRO*, uma das atrizes

¹⁶ Idem

¹⁷ O conceito de *espetáculo*, aqui, refere-se à obra de Guy Debord (1997), *A sociedade do espetáculo*.

repete insistentemente a frase: “O Espetáculo não é um conjunto de imagens, mas, sim, conjunto de relações sociais midiaticizadas por imagens” (BENNATON; RAITER, 2014). No entanto, devo ressaltar que o foco de nossa análise não será avaliar como os grupos têm trabalhado com esse movimento teórico, ainda que isso perpassa a pesquisa; mas sim, através da etnografia, compreender “que diabos eles acham que estão fazendo”, isto é, aproximar-se “do ponto de vista dos nativos” em relação ao seu fazer artístico (GEERTZ, 1997).

O terceiro grupo com o qual dialogo, *Coletivo Urbe*¹⁹, por sua vez, também possui a proposta de discutir as relações humanas no espaço urbano, como é o caso da intervenção *Facepraça*, em que os atores sentam-se nos bancos da Praça Quinze de Novembro, no centro da cidade, carregando placas com suas informações pessoais (que remetem claramente ao perfil da rede social *Facebook*), convidando àqueles que por ali estão, ou passam, a conhecerem-se.

Os grupos apresentados acima serão meus interlocutores nesta pesquisa. Eles apresentam entre si similaridades e diferenças que serão exploradas ao longo do capítulo 4, no qual descreverei as experiências vivenciadas. Cada um desses grupos categoriza suas práticas de forma idiossincrática: *teatro de rua*, *performance*, *intervenção*, *ação*, entre outras. Assim, faz-se necessário a escolha de um conceito que seja capaz de unificar, ainda que em termos ideais, as distintas nomenclaturas e que nos permita abordar analiticamente essas práticas artísticas.

Enquanto um conceito que surge nas interfaces dos estudos da Antropologia e do Teatro (LANGDON, 2006; TAYLOR, 2013), *performance* pode ser compreendido como uma prática artística ou como método de análise de práticas socioculturais que transcendem o campo artístico. Assim, a seção seguinte apresenta uma discussão que o distingue enquanto prática artística e lente metodológica, baseada na perspectiva teórica de Bauman (1975), que fundamentará a análise realizada no capítulo 4.

¹⁹ Assim como o *Grupo E.T.C.*, o *Coletivo Urbe* compartilha o espaço da Casa Vermelha para realizar seus encontros. Desse modo, o contato com o segundo foi resultante da interação com o primeiro. É importante destacar que, além de compartilhar o mesmo espaço, é comum que os membros transitem entre os grupos.

3. Performance, teatro e política

3.1. Performance enquanto prática e metodologia

As práticas artísticas dos grupos que compõem o escopo desse trabalho são práticas que podemos classificar como não-convencionais, rompendo com as estruturas do drama tradicional e explorando elementos de outros campos artísticos, como as artes-visuais e as mídias, tornando-se uma arte de natureza híbrida. Podemos compreendê-las, também, como “teatralidades liminares”, isto é, como práticas que instauram “um espaço no qual se configuram múltiplas arquitetônicas, como uma zona complexa onde se cruzam a vida e a arte, a condição ética e a criação estética, como uma ação no meio de práticas *representacionais*”, conforme conceitualização desenvolvida por Ilena Caballero (2011, p. 20). Isso significa dizer, portanto, que tais grupos trabalham de forma diferente do teatro tradicional. Essa afirmação é possível de se fazer por conta das experiências que vivenciei durante o trabalho de campo, quando pude perceber que o fazer artístico dos grupos não seguia determinados padrões, desde a criação do texto e das personagens até a opção pelo lugar de apresentação.

Os termos empregados acima para classificar essas práticas artísticas se relacionam estreitamente com o que se entende por arte da *performance*, de acordo com a literatura da área (COHEN, 1989; GOLDBERG, 2006; GLUSBERG, 2009; FABIÃO, 2008). No âmbito teórico-metodológico, a abordagem que realizaremos fundamenta-se no conceito de *performance*, levando em conta seus elementos constitutivos, conforme Bauman (1975) e Langdon (2006).

Renato Cohen, ao discutir a *performance* restrita ao campo artístico revela que

numa classificação topológica, a *performance* se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade (COHEN, 1989, p. 30).

Conforme o autor, no que concerne a origem da *performance*, a *live art* implicou em um projeto de dessacralização da arte, indo para fora dos museus e galerias e adentrando espaços não-convencionais como forma de distanciamento de uma arte elitista, para a qual o valor estético da

obra é sua única razão de ser. O que se propunha era resgatar o aspecto ritualístico da arte e torná-la viva.

Portanto, ao contrário do que se possa pensar, o desenvolvimento da arte da *performance* não se tratou de um mero abandono descuidado de convenções, formas e estética, mas surge a partir de um desdobramento da *live art* e do *happening*, no campo das artes plásticas; e do teatro experimental, nas artes cênicas (Ibid.).

Realizar uma *performance* significa, como nos diz Eleonora Fabião (2008), encontrar diferentes formas de lidar com o convencional, e é por esta razão que

não há nada de fácil em lidar com a potência cultural dessas presenças, verdadeiras fantasmagorias assombrando noções clássicas ou tradicionais de arte, comunicação, dramaturgia, corpo e cena. Performers são, antes de tudo *complicadores culturais*. Educadores da percepção ativam e evidenciam a latência paradoxal do vivo – o que não pára de nascer e não cessa de morrer, simultaneamente e integradamente. Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual. (FABIÃO, 2008, p. 237).

Assim, fruto de um modo de encarar a arte e a vida que se desenvolve ao longo dos Anos Sessenta – período que se estende dos anos cinquenta até início dos anos oitenta, segundo Richard Schechner (2012b) – nos Estados Unidos²⁰, a *performance* carrega em si uma concepção de arte que se caracteriza por

uma revolução semelhante e correlacionada [à que ocorria no campo político e social]: a oposição aos cânones estéticos; a Aristóteles, às leis do drama, a que se tivessem de levar à cena dramas escritos por autores dramáticos; a oposição às leis que diziam que teatro tinha de acontecer sempre em

²⁰ No Brasil, segundo Cohen (1989), a *performance* se difunde no início da década de 1980 quando se passou a realizar eventos e festivais de *performance*. O primeiro deles, “14 Noites de Performance”, ocorre em 1982 em São Paulo.

palcos, ou que a música era apenas aquilo tocado com instrumentos. (SCHECHNER, 2012b, p. 23).

No entanto, é possível traçar paralelos entre a *performance* e movimentos artísticos muito anteriores a esse período, nos quais já brotavam concepções como as mencionadas por Richard Schechner. São, por exemplo, o movimento futurista italiano e suas *seratas*, da década de 1910, e as peças surrealistas da década seguinte na França que, segundo Cohen (COHEN, 1989, p. 42), apresentam clara relação com os *happenings*.

Apesar das revoluções artísticas e movimentos de vanguarda, de acordo com o sentido antropológico da *performance*, estivemos sempre todas/os realizando *performances* mundo a fora. Richard Schechner (2012, p.37) atribui à *performance* dois sentidos, um “mais lato”, que pode caracterizar “qualquer modo de atividade”, e outro “mais estrito”, que se refere a uma forma de arte. Desse modo, *performance* não se reduz apenas a um determinado gênero artístico, mas também são práticas e eventos, como dança, teatro, ritual, comícios políticos e funerais. Percebe-se, portanto, uma distinção entre a *performance* que está vinculada estritamente ao campo artístico e um conceito mais amplo que pode abranger todo e qualquer tipo de evento ou prática sociocultural.

Talvez uma definição que nos ajude a compreender melhor a dualidade do conceito de *performance* esteja em *Atos de transferência*, de Diana Taylor (2013), que destaca dois aspectos importantes da *performance*: o ontológico (*is*) e o construído (*as*). O âmbito ontológico “encerra-se em si mesmo” ou, como diz a autora, não afluí “para dentro de outras formas de expressão cultural”. Já o *as*, é como uma “lente metodológica” que permite perceber que práticas são construídas, como por exemplo, “obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública”.

Assim, *performance* diz respeito também a um método de investigação de temas das ciências sociais que se contrapõe ao paradigma estruturalista, voltando-se para o estudo dos processos e seus efeitos (HOFFMANN; JONAS, 2012).

Dentre os diversos autores que buscam definir o conceito de *performance*, um dos que nos parece fundamental para análise que se pretende realizar no capítulo seguinte é o desenvolvido por Richard Bauman (1975). Para esse autor, *performance* é um evento

comunicativo, cuja principal característica é sua função poética. Uma *performance* possibilita uma experiência, e é o fato de ser uma experiência a ser vivenciada sua característica mais relevante.

Jean Langdon (2006) sublinha que na abordagem sugerida por Bauman, o conceito de *performance* objetiva evidenciar a forma como o evento comunicativo transmite uma mensagem, e não sua substância. Assim, o foco da análise atenta-se a dois pontos: por um lado, busca entender o evento artístico situando a *performance*, isto é, onde e quando ela ocorre; por outro lado, a fim de compreender o ato artístico, volta-se para o acontecimento do evento, identificando quem participa e como ocorre.

Desmembrando um evento de *performance*, Langdon (2006) sistematiza, a partir de Bauman, cinco elementos fundamentais que o compõem: 1) *display*, que diz respeito ao modo como o *performer* se apresenta frente ao espectador; 2) a *responsabilidade de competência* é um compromisso assumido pelos *performers* e se refere à capacidade técnica e habilidade de atuar de forma apropriada; 3) *avaliação*, momento em que se reflete sobre a *performance* a fim de julgá-la boa ou não; 4) *experiência*, que busca valorizar as emoções e sensações suscitadas pela *performance*, fazer do evento uma experiência extraordinária a todos os participantes; 5) *keying*, que são os chamados que sinalizam que haverá uma ruptura no fluxo ordinário, anunciando o início de uma experiência de *performance*.

Explicitado o conceito, os esforços no capítulo seguinte serão no sentido de utilizá-los na descrição e análise das *performances* experienciadas. Contudo, como nosso objetivo é, também, compreender os sentidos políticos atribuídos às *performances*, passamos agora a uma breve descrição histórica da relação entre *performances* em espaços abertos e política.

3.2. Breve percurso histórico da relação entre performances em espaços abertos e política.

Gostaria de lançar mão sobre a relação entre *performances* em espaços abertos (espaços não-convencionais) e os sentidos políticos que a envolvem, através de um breve percurso diacrônico, na medida em que a história nos auxilia a compreender os conceitos de *experiência próxima* (GEERTZ, 1997), isto é, abre caminho para conhecermos os elementos que estão em jogo nas *performances* dos grupos com os quais dialogo nesta pesquisa. Sobretudo porque, sendo os sujeitos envolvidos

na pesquisa membros de uma *sociedade complexa* (VELHO, 1980), a história ocupa uma centralidade em nosso pensamento e é fundamental no modo como nos auto-representamos (SCHWARZ, 2005).

Marvin Carlson (2010, p.96), delimitando o conceito de *performance* dentro do campo das artes, sugere ser possível estabelecer conexões entre as *performances* modernas e atividades de arte e entretenimento antigas “que circundavam ou antecediam a atividade social formalmente estruturada que se chamava ‘teatro’”.

Assim também, em seu estudo a respeito do teatro de rua realizado no Brasil e na Argentina no período dos anos 1980, André Carrera (2007) aponta serem as experiências espetaculares das feiras e mercados no contexto europeu da Idade Média a principal influência dessas práticas; enquanto que Ricardo José Cardoso (2008), ao analisar a constituição desse mesmo tipo de teatro, estabelece uma relação entre o espaço urbano e o espaço cênico numa perspectiva histórica na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil.

Na Grécia Clássica, apesar de o fenômeno teatral ainda não se constituir como um espetáculo urbano (CARRERA, 2007), cabe apontar que a forma de experienciar a cidade era diametralmente oposta a moderna forma ocidental. Espaço de articulação entre *asti*, seu aspecto material – as ruas e suas edificações –, e a *pólis*, sua “forma de vida”, a cidade grega propiciava o compartilhamento de valores e o exercício da cidadania política (MATOS, 2009).

Pertencendo a uma mesma tradição política, cultural e linguística, pela qual se constrói a arte do bem-viver, a pólis transmite uma memória histórica de valores estético-emocionais através de seus monumentos, praças, construções. A essa forma superior de sublimação que é o amor pela cidade os gregos denominavam *demos*. Faz parte da valorização e apreço pelo bem comum que é a cidade, a identificação com seu *ethos*, com a forma de ser e de existir de seus moradores (Idem, p. 63).

Segundo Cardoso (2008, p. 79), os cidadãos viviam em um espaço cuja vida social e coletiva era fértil em potencialidades, ideal para representação da vida comum e encenações do cotidiano, marcado pela influência do ritual dramático que propiciava o diálogo humano, embora este “não fazia parte da concepção original da cidade, ou de seu

próprio funcionamento, mas se solidificou com a inclusão de novos espaços e de novas atividades humanas no ambiente urbano”.

O drama encenado no anfiteatro contribuía para a formação de uma "presença de espírito" pois, tratando dos valores, costumes e leis da cidade, referindo-se ao passado, instruía os espectadores agir de um modo mais aperfeiçoado no futuro. Conforme Boyer (1998 apud CARDOSO, 2008, p.80): "a cidade e o teatro encontravam-se, pois, literalmente fundidos [...], a ação dramática e o teatro não estavam delimitados apenas pelas definições geográficas, ali presentes, mas, sobretudo pelas demarcações ideológicas da própria cidade”.

A Idade Média herdaria do Império Romano as práticas espetaculares das feiras e mercados, fundadas nas formas de representação das canções satíricas (CARRERA, op. cit.). O próprio espaço urbano sediava as encenações teatrais, confundindo-se com a própria vida cotidiana; tomando seu ambiente, o espetáculo fazia da cidade um espaço teatral (CARDOSO, op. cit.).

Ainda nesse período, por conta da impossibilidade de atuar nos templos religiosos, alguns artistas originários de um meio culto passaram a usar a rua para suas encenações. As ruas foram, assim, a resolução de um problema e consequentemente o espaço onde confluíram artistas provenientes de distintos meios. Isto é, os artistas que se apresentavam nas feiras passaram a ter contato com aqueles primeiros, podendo assim refinar suas técnicas. O resultado desse encontro, segundo Carrera (2007), deu origem à tradição do teatro de rua como conhecemos hoje em dia.

No entanto, segundo Cardoso (op. cit.), entre os séculos XVI e XVII, a ação dramática transita dos espaços urbanos para os palácios, tornando-se domínio do príncipe; num segundo momento, surge o teatro de palco italiano, que se tornará um dos monumentos mais importantes das cidades europeias.

Sobre essa dominação da palavra, Matos (2009), através de Walter Benjamin, compreende esse período como elemento do processo de *fantasmagoria*. Referindo-se ao direito dos cidadãos de proferir seus pensamentos na ágora, diz-nos:

Se na pólis antiga a política era a dimensão determinante e autônoma da vida do indivíduo-cidadão, no barroco, esta é exercício de apenas um só, déspota ou tirano. Da praça pública onde circula livremente a palavra, passa-se à esfera privada da Corte onde não há mais cidadãos, mas

príncipes melancólicos e cortesãos conspiradores (MATOS, op. cit., p.64).

Esse processo implicará no estabelecimento de uma hierarquia entre as encenações que ocorriam na rua, o teatro popular, e aquele que se realizava nos espaços fechados, o teatro culto.

A partir do Renascimento iniciou-se um processo pelo qual o teatro de rua começa a ser marginalizado pela cultura oficial. Uma vez estabelecida a divisão, esses dois tipos de teatro seguiram cursos divergentes (...). (CARRERA, 2007, p. 203).

Seguindo adiante neste percurso, surgem no século XIX, inspirados pela concepção naturalista de André Antoine, que buscava expressar "fatias da vida" (BRAUN, 1986 apud CARRERA, 2007), grupos independentes que procuravam levar o teatro para a classe operária como, por exemplo, o *Cena Popular Livre*, que tinha apoio do partido socialista da Alemanha. Como consequência, a própria classe operária passou a formar seu elenco amador. Essa tendência, entretanto, não se caracterizou como um projeto teatral acabado, mas

[...] se viu fortalecida e estimulada nos lugares nos quais a classe operária se mobilizou política e sindicalmente. A efervescência política na Rússia dos Czares nos primeiros anos do século, especialmente a partir da primeira revolução de 1905, que desembocou na tomada do poder pelos bolcheviques em outubro de 1917, foi o marco para o surgimento da primeira modalidade de teatro operário com perfil próprio: o *Agitprop* (Idem, p.205).

Desse modo, tomado pelo contexto da revolução, o teatro encontra as ruas novamente. Conforme Carrera (op. cit.), realizado por jovens artistas do movimento de vanguarda, as encenações do teatro *agitprop* acompanhavam as passeatas de massas, chamando o povo à luta revolucionária e, mesmo após o estabelecimento do governo bolchevique, os grupos permaneceram trabalhando pela consolidação do socialismo. Contudo, com o decréscimo no número dos grupos amadores, só sobreviveram aqueles que atingiram uma estrutura profissional ou semiprofissional.

O teatro *agitprop* também confluiu com as experiências de Erwin Piscator e Bertolt Brecht na Alemanha, diferenciando-se, porém, quanto ao público: enquanto o primeiro dirigia-se especificamente para o proletariado, o teatro dos dramaturgos alemães tinha um público heterogêneo (CRUCIANI; FALLETI, 1992 apud CARRERA, 2007).

No século XX, período de transformações em alta intensidade, questionava-se a arquitetura do edifício teatral. Novas interpretações foram atribuídas ao teatro de palco italiano, diretores como Adolphe Appia e Edward Gordon Craig problematizavam a interferência do espaço cênico na compreensão do espetáculo e na relação entre ator e espectador. Craig, por exemplo, propunha o teatro como um espaço vazio, sem demarcações, pois cada drama exigiria um tipo especial de lugar cênico. No entanto, Max Reinhardt, sob influência do expressionismo, de aspecto anti-realista, tinha uma postura mais maleável quanto ao espaço cênico, fazendo uso do palco giratório, de praças públicas, ruas, igrejas e bosques reais (CARDOSO, 2008).

É interessante notar que, entrando nesse mesmo século, em 1894, Florianópolis vivia também um período de transformações, o teatro oficial da cidade, Teatro Santa Izabel, passa por transformações administrativas e por uma reforma – permanecendo, contudo, o palco italiano –, passando a nomear-se Teatro Álvaro de Carvalho (THEODORO, 2014). Essa transformação está relacionada a um "plano de mudança" da capital, que deveria reforçar a aparência da cidade enquanto centro administrativo e cultural, uma vez que a elite local corria o risco de perder essa posição da cidade para o interior do estado, onde estava sendo implantada a agroindústria (LOHN, 2002).

Nota-se o acesso restrito que se estabeleceu a esse Teatro, posto que, conforme Collaço (1984 apud THEODORO, 2014), as cadeiras eram destinadas aos acionistas do teatro, membros de suas famílias e convidados extraordinários, além da imprensa (que recebia convites como pagamento pelo anúncio da peça) – exemplificando um aspecto das demarcações ideológicas que se implementavam na cidade. Isto é, em uma sociedade marcada por clivagens sociais, econômicas e culturais, ir ao teatro era um atributo de distinção social.

Conforme constata Theodoro (op. cit.), entretanto, na década de 1970 se instala em Florianópolis um movimento de artistas que realiza teatro em espaços não-convencionais, como fuga do teatro elitizado e colonizado que se tinha até então.

Na Europa e nos Estados Unidos, segundo Carrera (op. cit.) essa prática já ganhava expressão entre os anos 1930 e 1940 quando, influenciados pela ideologia do movimento artístico do dadaísmo que

buscava provocar a cultura burguesa através de uma postura antiautoritária e antinacionalista, surgem grupos teatrais que realizam experimentos no campo da performance inaugurando o que foi nomeado, posteriormente, como happening.

Na década seguinte, o teatro encontra-se com a incipiente luta dos movimentos civis estadunidenses. O resultado dessa confluência foi mais tarde chamado pela crítica como "Novo Teatro". Com o crescimento do número de grupos teatrais desse movimento, em 1960, estabeleceu-se uma estreita relação com as lutas políticas, tendo como auge o ano de 1968 e se estendendo até a década de 1970, com o fim da guerra do Vietnã (Idem).

Assim, foi a partir da segunda metade do século XX que os espaços não tradicionais foram mais explorados, de forma que as estruturas cênicas de espaços como as ruas, fábricas e praças, por exemplo, levavam os profissionais a se questionar sobre seu significado e seu potencial, transformando-os em parte calculada da própria experiência teatral (CARLSON, 1989 apud CARDOSO, 2008)²¹, isso se deve à própria reocupação das ruas através das manifestações políticas, paradas e procissões, nos anos 1960. No Brasil, o teatro político foi, num primeiro momento, a principal referência para os espetáculos de rua, como por exemplo, o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) que, por sua vez, tinha influências do *agit-prop*; mesmo com as condições de repressão da década seguinte, em 1970, alguns grupos anônimos que realizavam trabalhos nas periferias de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro encontravam as ruas como alternativas para suas apresentações (CARRERA, op. cit).

Nesse período, segundo Magdalena Toledo (2007), os grupos *Oficina* e *Teatro Arena*, em São Paulo, e o *Teatro Arena* de Porto Alegre, eram expoentes do teatro político. Influenciados pelo contexto da ditadura militar, levavam ao público questionamentos sobre o capitalismo, as instituições burguesas e o governo, além disso, também propunham uma forma diferente na relação com o público através do teatro de arena, que diminuía a distância do plano com espectadores.

²¹ É interessante notar que, no debate *Acesso, consenso, recesso, dissenso*, organizado pelo *ERRO Grupo*, os artistas locais, debatendo sobre as possíveis restrições para a arte de rua com a implementação de uma lei, apontavam a possibilidade de perder a autonomia de escolha do local de encenação, componente imprescindível da concepção de um espetáculo.

No entanto, com o advento do movimento tropicalista e sua crítica à esquerda, alguns artistas do campo teatral passaram a questionar aquele tipo de teatro, apontando que, no âmbito espacial, ainda permanecia uma separação espacial entre ator e público, bem como sua estrutura dificultava a elaboração de outros modos de encenação. Criticavam também o público a que se dirigiam: membros da classe média e estudantes que já possuíam uma postura contrária à ditadura, mas não modificavam sua postura de forma efetiva, enquanto boa parte da população permanecia sem saber pelo que contestar. Um dos grupos que buscou realizar um novo tipo de teatro que atendesse a esse fim foi o *Ói Nós Aqui Traveiz*, de Porto Alegre, que constituiu um espaço próprio, a *Terreira*, sua moradia e ao mesmo tempo local de suas encenações, porém, também realizavam teatro de rua (Idem). É, portanto, nos fins da década de 1970, sobretudo em 1980, que o teatro de rua se consolida no Brasil (CARDOSO, 2008). Nesse período, o grupo *Living Theatre*, dos Estados Unidos, realiza trabalhos nas favelas do Rio de Janeiro (CARRERA, 2007). Sua vinda ao Brasil deu-se a partir de um convite do grupo *Oficina*, com o intento de realizar um trabalho em conjunto. Porém, por conta de suas "divergências artísticas", não deu certo. Apesar disso, o grupo estadunidense realizou experiências autônomas. Diante do contexto de censura e repressão política, o grupo chegou a ser preso no país e depois acabou sendo expulso (CARDOSO, 2008). Conforme Carrera (op. cit., p.110), apesar de a experiência do *Living Theatre* em terras tropicais ter sido efêmera, os métodos de trabalho e a proposta política do grupo "deixou influências em diversos grupos que posteriormente tentaram estabelecer uma comunidade criadora com um compromisso que ultrapassasse a simples realização de espetáculos."

Retornando ao contexto internacional, na década de 1980 e início de 1990, nos Estados Unidos, as manifestações artísticas de rua vincularam-se aos movimentos políticos de "minorias", como o movimento gay e feminista; um exemplo seria o *ActUp* que, conforme seus participantes, caracterizava-se como teatro de *shock*, no qual realizava-se encenações conflitivas em espaços públicos. Além disso, atores ou bonequeiros buscavam dialogar com as áreas de intensa atividade comercial das grandes cidades, o que, na perspectiva de Carrera (op. cit., p. 214) representaria uma "reedição dos atores de feira". Ademais, os artistas também atuaram como mímicos, clowns e malabaristas nas ruas de grandes cidades, como Nova Iorque.

No Brasil da década de 1980, crescia o número de grupos de teatro de rua, sendo dois importantes representantes os diretores Amir

Haddad, do grupo *Tá na Rua* e Freire-Filho; as experiências entre eles se diferenciavam quanto à relação com o público, o primeiro buscava "a interferência direta do espectador na ação, configurando na experiência um alto grau de improvisação; Freire-Filho, por sua vez, levava para as ruas e praças da cidade espetáculos acabados, com texto fixo, onde o espectador não era convidado a tornar-se ator" (CARDOSO, 2008, p. 91-92).

A respeito das questões políticas suscitadas pelas *performances* de rua no período, no que diz respeito aos contextos estadunidense e europeu, André Carrera, contrapondo aos anos anteriores, argumenta que:

[...] os anos 1980 e 1990 foram marcados pela exploração da espetacularidade das *performances* em detrimento dos vínculos políticos e ideológicos. Ainda assim, isso não significa afirmar que o teatro de rua tenha perdido seu caráter de manifestação artística associada aos conflitos políticos. (CARRERA, 2007, p.216).

No entanto: será que é somente quando as *performances* estabelecem uma relação mais estreita com conflitos políticos que podemos verificar em sua prática uma politicidade?

Ainda segundo esse mesmo autor, embora o teatro de rua nem sempre se apresente como um "ato de rebeldia" ou como "resultado impulsionado por uma motivação politizada", trata-se sempre de criação de "estados de ruptura" do tecido urbano.

Desorganizar o fluxo da rua através das linguagens teatrais é buscar a construção de Lugares (Augé, 1994), pois implica a redefinição das relações existentes entre o cidadão e os espaços da cidade de modo a territorializar estes sítios, redefinindo sentidos antropológicos ou relacionais. O ato de "tomar" a cidade é um claro posicionamento ideológico que se funda como declaração de direitos do cidadão sobre as normas do espaço público e de historização desse espaço (CARRERA, 2008, p.71).

Diante disso, a nossa pergunta é: como podemos compreender esse posicionamento de "tomar a cidade", ou lançar a arte para espaços

alternativos abertos, como um ato político? Isto é, se tais opções não apresentam relações diretas com a política institucional vinculada ao Estado, sobre qual conceito de política poderíamos nos apoiar para tornar possível essa reflexão?

3.3. *La política e lo político*

A politicidade existente nas *performances* enquanto elemento das passeatas do movimento revolucionário bolchevique, por exemplo, é certamente distinta da politicidade de movimentos artísticos que rompem com convenções estabelecidas. Assim, a primeira estaria voltada às instituições políticas tradicionais e/ou ao Estado; ao passo que o segundo tipo diz respeito a uma contraposição a padrões culturais hegemônicos ou cristalizados. Ou seja, ambas, apesar das diferenças, carregam sentidos políticos.

Allan Oliveira, em seu ensaio *Pump up the jam: música popular e política* (2014), nos mostra como a música popular apresenta uma politicidade. Porém esta não se refere à uma concepção de política voltada para “intenção de exercício do poder do Estado”, e sim a uma concepção de política enquanto “uma afirmação de existência de determinados grupos sociais”, isto é, “uma política que não nega a diferença, mas que, todavia, evita o Estado” (OLIVEIRA, 2014, p.346-347).

Desse modo, proponho pensar também a politicidade das *performances* dos grupos com os quais dialogo a partir de uma perspectiva que não se limita à relação de poder do Estado, de maneira que possamos reconhecer outros sentidos políticos que permeiam suas práticas.

A opção por levar a arte para fora dos teatros, museus ou galerias — característica comum entre os grupos —, ocupando espaços não-convencionais como as ruas, por exemplo, demarca uma perspectiva alternativa, se não antagônica, a uma forma de arte que se atém àqueles espaços. Durante a experiência de campo, na qual pude vivenciar a criação, montagem e a apresentação das *performances*, explicitou-se que tal posicionamento não se restringe à escolha de espaços abertos em detrimento a espaços fechados, mas também diz respeito à relação entre ator e personagem; ao texto e a forma como os artistas dele se apropriam; e à relação ator e espectador, aspectos que serão tratados no quarto capítulo.

É justamente esse posicionamento alternativo do fazer artístico que demonstra o sentido político ou a politicidade presente nessas

práticas. Em nível teórico, tal politicidade é melhor compreendida a partir do conceito de *lo político* em Chantal Mouffe (2011). O cerne de tal conceito, que de acordo com a distinção da autora seria objeto da teoria política, isto é, teria um caráter normativo, é a ideia de antagonismo, entendido como dimensão ontológica do social, ou seja, como elemento constitutivo (essência) das sociedades humanas. Ao lado de *lo político*, a ideia de *la política* refere-se ao nível ôntico, isto é, trata-se do “conjunto de práticas e instituições através das quais se cria uma determinada ordem”, ou seja, este seria o lado empírico do conceito e seria objeto da ciência política (MOUFFE, 2011, p.16).

A dimensão de *lo político* possui centralidade no pensamento de Chantal Mouffe (2011) pois permite reconhecer a impossibilidade de uma democracia cujas instituições reconciliariam os interesses e valores em conflito. Segundo a autora, não pode haver consenso sem exclusão, uma vez que as identidades coletivas se constituem a partir da distinção nós/eles, isto é, um processo no qual a percepção de um “outro” constitui sua exterioridade. Como a distinção nós/eles pode sempre se converter em um antagonismo, é impossível erradicar a dimensão de conflito da vida social.

É, portanto, esse aspecto que constitui *lo político*, o qual pertence à nossa condição ontológica. Diante do caráter inerradicável do antagonismo, a autora propõe outro modo de conceber a relação nós/eles, o agonismo, no qual os oponentes reconheceriam suas demandas como legítimas, ainda que em conflito.

Podemos dizer, a partir de Chantal Mouffe (2011)²⁴, que as práticas desses grupos são essencialmente imbuídas de sentido político enquanto parte de uma relação antagônica entre projetos artísticos: o teatro convencional como projeto hegemônico, realizado no edifício teatral, onde um palco divide atrizes e atores da platéia, e um projeto antitético, expresso pelas performances a serem descritas nesta pesquisa.

Isso não significa dizer, entretanto, que essa relação seja do tipo amigo/inimigo, na qual as partes envolvidas não reconheceriam os projetos opostos como legítimos. Para uma discussão nesse sentido seria necessário um estudo mais aprofundado sobre as trajetórias dos grupos

²⁴ Vale ressaltar, entretanto, a importante contribuição da Antropologia Política para uma compreensão da política que transcende a teoria do Estado ao apontar que mesmo em sociedades nas quais não há um aparelho estatal, todas produzem o político. Sobre esse tema, consultar Georges Balandier (1969).

dentro do campo teatral. Porém, nesse momento, o foco de nossa análise são as performances observadas e experienciadas.

Evidentemente, as ações desses grupos estão relacionadas também ao campo de *la política* como, por exemplo, a questão das leis dos artistas de rua com a qual abrimos esta pesquisa. No entanto, a partir do recorte proposto neste trabalho, que visa compreender os elementos que estão em jogo nas *performances* dos grupos, iremos focar no âmbito de *lo político*. Assim, a partir da dimensão de *lo político*, buscaremos compreender como se dão as práticas desses grupos, ou seja, o que acontece quando essas *performances* acontecem.

4. Experiências observadas e vivenciadas.

4.1. Apresentação das *performances*

Usualmente as pessoas são introduzidas ao teatro ou à dramaturgia através de montagens clássicas. Comigo não foi diferente: leituras do drama grego, Shakespeare, Tchekov, Ibsen, Brecht — apesar das distinções — foram minha porta de entrada ao texto dramático. A partir dessas experiências, a ideia que formo do teatro cristaliza-se encontrando o que, posteriormente, e a partir da literatura da área, eu viria a entender como teatro convencional ou hegemônico. A ruptura talvez tenha sido quando cheguei aos grupos com os quais dialogo nesta pesquisa. Apesar de saber previamente que existem outras formas teatrais eu nunca havia pensado em inserir-me como sujeito-participante em experiências como estas.

Das experiências anteriores narradas na introdução deste trabalho, onde participei de um par de montagens, fica evidente que o que se entende por um *habitus* do teatro convencional foi incorporado por esta autora. Ou seja, um conjunto de disposições duráveis, categorias e sensibilidades, marcaram este corpo que se insere agora nesse universo cujo o *habitus* caracteriza-se por distintas disposições, categorias e sensibilidades (BOURDIEU, 2009; WACQUANT, 2013). Segundo Bourdieu:

O *habitus* produz as práticas, individuais e coletivas [...] conforme os esquemas engendrados pela história; ele garante a presença ativa das experiências passadas que, depositadas em cada organismo sob a forma de esquemas de percepção, de pensamento e de ação, tendem, de forma mais segura que todas as regras formais e que todas as normas explícitas, a garantir a conformidade das práticas e sua constância ao longo do tempo (BOURDIEU, 2009, p.90 *apud* WACQUANT, 2013).

Trazer a categoria de *habitus* para o debate não é no sentido de torná-la central na análise, pois não se objetiva compreender como a experiência prática desses sujeitos é adquirida. Essa discussão figura aqui unicamente para situar o/a leitor/a da posição que esta pesquisadora ocupa no universo a ser analisado, enfatizando o *estranhamento* experienciado durante o campo a partir de uma participação observante.

Desse modo, as *performances* observadas e vivenciadas, constituem nosso objeto de análise. Através da etnografia de seus acontecimentos, buscaremos elucidar os elementos compreendidos aqui como componentes de *lo político* (MOUFFE, 2011) dessas práticas artísticas.

Destacaremos os lugares em que as *performances* acontecem, apresentando o modo como os grupos se apropriam do mesmo e como isso afeta a *performance*. Ao mesmo tempo, buscaremos dar conta das dualidades ator e personagem, e ator e espectador, bem como de suas dramaturgias, que de alguma forma são desconstruídas nessas experiências.

Iniciaremos com a descrição e análise da *performance Irrupção*, realizada com o *ERRO*, que ocorreu no centro de Florianópolis e teve duração de doze horas. Tal experiência foi composta a partir de uma oficina ofertada pelo grupo e contou com a participação de dezoito *performers*. Em seguida, relataremos as experiências com o *Coletivo Urbe*, que resultaram em *performances* de menor duração e com um menor número de participantes. Traremos ao centro da análise, ainda, a vivência com o *Grupo E.T.C.*, através da *performance Doc Citi Money*, que se divide em dois momentos, a gravação de uma série de ações em vídeo e sua exibição, que não se restringiu a uma mostra cinematográfica, mas compôs o segundo momento da *performance*, como veremos no item seguinte.

As *performances* serão analisadas a partir dos conceitos e ideias debatidas no capítulo anterior. Assim, buscaremos relacionar nossa descrição etnográfica com elementos como o *display*, a *responsabilidade de competência*, a *experiência* e o *keying*, que são as características fundamentais do evento da *performance* (BAUMAN, 1975; LANGDON, 2006). Tais elementos nos permitem compreender os aspectos que fazem da *performance* uma prática antagônica ao modelo teatral convencional, apontando para o sentido de *lo político*, intrínseco a este tipo de arte.

4.2. Etnografia e análise das *performances*

A região central da cidade é certamente o local onde os grupos atuam com maior frequência. Conforme disse-me Renato, isso se deve ao fato da intensa circulação de pessoas atraídas pelas atividades comerciais e à precária mobilidade urbana, que o torna um lugar mais acessível. Apresenta-se como um local dinâmico, onde múltiplas atividades ocorrem simultaneamente. Diferente do edifício teatral, os

indivíduos que circulam no espaço urbano não necessariamente objetivam participar de um evento artístico. Eles deverão, portanto, ser “conquistados” durante o evento.

Na sala é possível um controle muito grande às condições de fruição: controle de ruídos alheios ao espetáculo, direcionamento da atenção por meio de efeitos de iluminação, diminuindo os focos de atração e condicionando o olhar, logo, a atenção. Corporalmente na sala o espectador encontra condições de maior conforto ao sentar-se em poltronas, ter boa visibilidade e audição, estar protegido das variações climáticas, assim como protegido dos riscos da vida urbana. Na rua, o espectador é requisitado constantemente por sons e movimentações da cidade, movendo seu foco de atenção. Ele também precisa ajustar-se às variações sonoras e visuais, pois o ponto em que se encontra pode não oferecer um melhor ângulo da cena, levando-o a movimentar-se, se infiltrar na multidão. Ele precisa também se adaptar às interferências climáticas de iluminação solar ou fontes luminosas da cidade, da chuva ou do vento, entre outros fatores como outras pessoas ou animais que solicitam uma ação, o que leva o espectador a ocupar-se com outras coisas que não o espetáculo —inclusive a ansiedade em relação ao tempo, sua pressa (se ele tiver sido surpreendido pela apresentação em seu caminho cotidiano). Assim, as regras de funcionamento destes dois modelos de espaço cênicos são completamente distintas (SCHEFFLER, 2011, p.33-34).

Além disso, é válido destacar que também para o *performer*, a escolha de um lugar aberto para se realizar um ato artístico, também implica uma maneira distinta de iniciação do evento por aqueles que realizam a *performance*.

Em relação à minha participação em um processo de criação e montagem do *ERRO*²⁵, é importante relatar que isso foi possível através de uma oficina oferecida pelo grupo, que se chamou *Irrupção: muda depende do tamanho da cova para criar raiz*. A divulgação da oficina se deu através da internet com apenas uma breve explicação a respeito da proposta: realizar uma intervenção *site-specific*²⁶ sobre a relação da natureza com a sociedade contemporânea. Através dessa divulgação, sabia-se também que a ideia central da *performance* havia sido pré-definida pelos membros do grupo, porém a ação final seria gerada a partir do conjunto das propostas das/os participantes da oficina. Assim, embora esse processo de criação não tenha se configurado da forma com a qual o grupo trabalha usualmente²⁷, a experiência permitiu a mim e a outras pessoas nos aproximarmos da prática desse grupo.

Durante seis dias, dezoito pessoas inscritas e selecionadas (estudantes e formados em diversas áreas), sob condução dos quatro membros do grupo, experienciaram atividades que deram corpo à *performance* de mesmo nome.

A ação²⁸ central consistia em deslocar uma árvore pelo centro da cidade. A árvore, *Pinus Elliotti*, uma espécie estrangeira que foi plantada na região há cerca de cinquenta anos, com o intuito de produzir madeira para ser aproveitada industrialmente, invadiu a mata nativa de restinga, representando uma ameaça para o ecossistema local. Em 2012, foi

²⁵ São membros do grupo: Luana Reiter, Pedro Benaton, Sarah Ferreira e Luiz Henrique Cudo.

²⁶ “O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de site specific liga-se à idéia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas”. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>> (Acesso em: 10 de Jun. 2016).

²⁷ Conforme os membros relataram durante a oficina, o processo de criação do grupo normalmente leva um longo período, cerca de três meses apenas para preparo físico e intelectual, incluindo observações e práticas no local da ação.

²⁸ Termo utilizado pelo grupo para se referir aos momentos que dividem a *performance*, em relação ao teatro convencional, penso que o termo se aproximaria ao de *cena*.

aprovada uma lei municipal que determina a remoção e substituição dos *Pinus* por espécies nativas, o que incomodou alguns cidadãos que alegam que as árvores se tornaram parte da paisagem local.

Embora essa tenha sido a questão de fundo apresentada pelo grupo, o tema não foi um aspecto amplamente discutido ao longo da oficina, tampouco foi um elemento estrutural das ações elaboradas durante o processo de criação. Estávamos livres para resolver essa questão como quiséssemos, da maneira que pudéssemos. Não nos foi imposto uma determinada visão da temática, não havia a pretensão de uma coesão de ideias e nem que se limitasse o tema a essa questão. De modo contrário, a polifonia era o desejado, e isso foi manifestado pelos membros do grupo durante a oficina.

Assim, após um intervalo de dez dias do processo de criação, se deu o evento da *performance*. Transcorro, a seguir, meu olhar sobre o momento que antecede o início desse ato artístico.

É uma quarta-feira acinzentada, o que faz pairar a dúvida se vai dar chuva ou não, mesmo assim, me vesti conforme orientação do grupo: roupas leves e resistentes; afinal, ainda que a chuva resolva cair, a intervenção estará de pé. Conforme certo princípio do grupo, uma intervenção só é cancelada em caso de chuva torrencial.

No caminho até o centro da cidade, sinto-me um tanto alegre e ansiosa. Busco na memória os dias da oficina em que se deu o processo de criação, a fim de retomar as ações e marcações combinadas. De repente, um medo me acomete, comparável ao nervosismo que sentíamos atores e atrizes (amadores) antes de iniciarmos nossa apresentação no palco; por detrás das coxias, era comum repetirmos incessantemente o texto, prevenindo o esquecimento das falas.

No entanto, as preocupações desse momento eram outras, pois, apesar de não termos um texto dramaturgico a seguir, tínhamos um roteiro que marcava o início das ações ou discussões a serem provocadas, sendo este parcialmente fechado, isto é, embora se permitisse jogar com a imprevisibilidade — própria do estar em um espaço aberto onde transitam diferentes pessoas —, as marcações davam encadeamento às ações, sendo importantes para dar fluidez à *performance*.

O roteiro da *performance* descrita foi elaborado por Luana e Pedro durante a oficina a partir da série de atividades propostas pelos mesmos, através das quais o grupo e as/os participantes iam agregando seus elementos. Em relação a um texto dramaturgico clássico, com

divisões entre atos e cenas, as dramaturgias do *ERRO Grupo*, bem como as dos demais grupos trabalhados são, em geral, mais abertas, fugindo da tradição racionalista. São, como coloca Valmir Santos na apresentação do livro que integra os roteiros do *ERRO Grupo*, “dramaturgias estrategicamente esburacadas” (BENNATON; RAITER, 2014, p. 11), o que tem a ver com a própria proposta de teatro do grupo, que busca inserir o público nas ações.

Assim, o texto da *performance* em questão servia mais como um guia para dar cadência ao ato artístico; ao invés de fechado, ele apresenta fendas pelas quais deveríamos inserir a participação das/os transeuntes, que são também nosso público. O que interessa “é criar essa potência, e não dar um fim a ela”, conforme comentou Pedro durante a oficina, a *performance* pode ser entendida como “um pretexto para construir diálogo entre o indivíduo e o coletivo”.

Retomo, em seguida, a partir de minhas anotações no diário de campo, a chegada no local onde a *performance* aconteceu, apresentando o momento de tomada do espaço que rompe com o fluxo ordinário, ou seja, o *keying* da *performance* (BAUMAN, 1975):

Ao chegar no terminal de ônibus, já no centro da cidade, procuro me tranquilizar enquanto tomo um rápido café e corro os olhos no roteiro na tela do celular. Reparo o relógio que marca 7:30. Como combinado, o “cenário” está montado: a árvore fora instalada na rua Felipe Schmidt, a algumas quadras de onde me encontro agora. Devo ir ao seu encontro e dar início a primeira ação junto aos demais performers²⁹.

Sinto certa estranheza em “entrar em cena” sozinha, sem conhecer o “cenário”³⁰ e sem saudar os colegas com o bordão “merda!”. Nada disso aqui ocorre, não há camarim ou palco, pois não há edifício teatral. É no espaço urbano vivo e desarmado que se atua.

²⁹ Durante a oficina e no roteiro da *performance* o grupo utilizou as categorias *ator* e *atriz* para se referir àqueles que realizaram o ato artístico. Entretanto, em *O ex-actor* Luana Reiter (2014) defende uma concepção de *ator/atriz* distinta da forma “tradicional”. Abordaremos essa discussão mais adiante.

³⁰ No último dia da oficina fizemos o percurso da *performance* para conhecer os espaços e marcar os pontos das ações, antes também experimentamos carregar a árvore no terreno do qual ela fora extraída (pertencente a um amigo dos membros do grupo), porém a ação com a árvore naquele espaço só seria realizada no dia da apresentação.

Não há nada aparentemente extraordinário na maneira com a qual tomo esse prelúdio, estou só, como tantos outros, caminhando pelo centro da cidade, entretanto, já não exerço o papel de mera transeunte. Sem uma transformação evidente — utilização de figurino ou maquiagem —, esse momento é como se eu estivesse incorporando um novo papel. A consciência disso torna a situação, em alguma medida, previsível para mim. Enquanto àqueles que não aguardam este evento, a performance se apresentará como contingência.

Há poucas pessoas na rua, a maioria das lojas ainda estão fechadas. Já estou próxima ao “marco zero” da performance. A ansiedade me faz apertar o passo. Logo meus olhos passam a alcançar a árvore abandonada no asfalto. Que impacto visual um elemento destoante pode causar! A árvore, por si só, transformara aquele lugar!

Fotografia 2 – *Pinus Elliotti*, a árvore abandonada. Perspectiva 1.



Fonte: Erro Grupo³¹

³¹ <https://www.facebook.com/ErroGrupo/> (Acesso em: 30 jun. 2017)

Fotografia 3 - *Pinus Elliotti*, a árvore abandonada. Perspectiva 2.



Fonte: Erro Grupo³²

Cinco performers estão em volta da árvore a observá-la de forma isolada uns dos outros – ainda não é o momento de se estabelecer contato³³ –, enquanto alguns transeuntes passam e percebem-na, geralmente, com um rápido olhar.

Aproximo-me calmamente – buscando demonstrar surpresa a situação – e me junto aos demais. Fico a mirar a árvore por alguns instantes e não demoro muito a iniciar a primeira ação: cumprimento à árvore. Inclino-me para que minhas mãos possam encontrá-la e corro os dedos por sua extensão. Fico por uns instantes em um extremo, em sua copa, depois retorno para o extremo de onde parti e fico reparando seu caule sem raiz, querendo transparecer estar avaliando a possibilidade de replantá-la³⁴.

³² Idem

³³ De acordo com o roteiro, deveríamos observar a árvore isoladamente por alguns instantes, sem estabelecer contato uns com os outros e, então, realizar a *ação de cumprimento* que cada *performer* construiu durante a oficina.

³⁴ O mote da *performance* era discutir sobre qual deveria ser o destino da árvore. Durante a oficina, trabalhamos a partir desta pergunta, de modo que, a partir das respostas, os *performers* foram divididos em pequenos grupos. Esses, por sua vez, apresentaram argumentos que se desdobraram em uma série de ações que foram depois selecionadas por Luana e Pedro para serem realizadas ao longo da *performance*. Eu fazia parte do grupo que desejava tentar replantar

Aos poucos, afasto-me encontrando os olhares das demais performers em cena. Uma delas, Adriana, aborda uma moça que passa e lhe pergunta se ela sabe de onde veio aquela árvore, ao que ela responde: “ah, isso aí é teatro” – vou me aproximando delas –, a moça me diz, meio rindo: “vi você agachada ali com a árvore”. Fico sem saber o que dizer, enquanto Adriana tenta convencê-la do contrário, que a situação é “real”. A mulher vai saindo um pouco apressada dizendo: “mas é importante, a natureza está morrendo”.

A questão da veracidade daquilo que compunha o ato artístico era um componente importante para que a experiência fosse suscitada, isto é, era preciso que as/os espectadoras/es compreendessem aquele acontecimento como *real* para que a experiência fosse possível; ou então, sabendo que *aquilo era teatro*, se dispusessem a participar, concebendo o evento também como *real*.

Stephan Baumgartel (2014) utiliza o termo *para-realidade* para se referir a esse jogo de confundir a realidade empírica e a realidade ficcional existente na prática do *ERRO Grupo*. Segundo ele, o grupo possui estratégias que camuflam o evento artístico como se fosse originado a partir do mundo real. O ato artístico do grupo, nos termos propostos por Baumgartel (2014, p. 244), apresenta-se como *para-realidade*, isto é, como “um recorte temporal-espacial que se afirma como uma lógica de um real ‘inquestionável’ [...] sem pertencer ontologicamente ao real empírico”. Ou seja, o grupo não concebe sua prática como ficção, mas tampouco pretende ser, no momento da *performance*, uma versão do real entre tantas outras. No caso da *performance* descrita, a elaboração de uma *para-realidade* foi gerada a partir da árvore abandonada no asfalto e de nosso consequente questionamento: “o que fazer com ela?“, “qual deveria ser o seu destino?”.

Esse aspecto tem a ver com a *responsabilidade de competência* do *performer* (BAUMAN, 1975; LANGDON, 2006), isto é, a capacidade de atuar de forma apropriada nos termos do grupo. Diante do questionamento dos transeuntes, éramos orientados a dar respostas simples e “reais”. Portanto, a produção dessa *para-realidade* exige do *performer* uma maneira particular de atuação. Um modo de atuar que

a árvore. Porém, todos os *performers* poderiam modificar sua opinião, afinal, o destino seria decidido em conjunto somente no *ato da performance*.

não diz respeito a tradicional representação de um personagem, mas sim, a um modo de utilizar-se a si mesmo para tornar-se personagem. Luana Reiter (2014) defende a ideia de *ex-actor*, a qual

(...) traz consigo o abandono e sua eterna lembrança, remetendo a uma ruptura com a representação, a uma negação de sua função tal qual é comumente compreendida, e ao mesmo tempo que se distancia do ator, faz referência a essa ruína, ressalta este ‘passado’. Contudo, a característica fundamental que este termo carrega faz referência a um mundo espetacularizado, relacionando-se com uma prática situacionista e seus pensadores, em um embate direto com a não-participação, prática essa que influencia muito o modo de operar do ERRO (REITER, 2014, p. 286).

Fotografia 4: *Performers e espectadora*.



Fonte: Cassiana dos Reis Lopes.³⁵

³⁵ Cassiana Lopes, antropóloga e atriz, também participou da oficina e fez registros fotográficos durante a *performance*, cedendo gentilmente suas fotografias.

A relação direta com as/os espectadoras/es é o elemento crucial da *performance*, de modo que, ainda que tivéssemos um roteiro pré-definido, o que dava corpo para o ato artístico eram as diversas interferências das/os passantes durante seu desenvolvimento. Podendo ser pensada através do conceito de *display* (BAUMAN, 1975; LANGDON, 2006), essa é uma diferença importante em relação ao teatro de palco, na qual os espectadores possuem uma posição mais passiva. O espaço aberto proporciona, assim, que espectadores penetrem no ato artístico, tornando-se também *performers*.

Além disso, o próprio espaço urbano é transformado, estabelecendo *estados de ruptura* (CARRERA, 2008), o que se dá em dois níveis. O primeiro tem a ver com uma mudança quanto a sua materialidade: uma árvore transportada e instalada em diversos pontos; o segundo, a nível simbólico, transforma as relações do lugar, aproximando sujeitos que trocam informações sobre as propriedades medicinais da árvore, por exemplo, ou discutem sobre o fato daquela ser uma árvore estrangeira, “uma praga” – disse um senhor – para o ecossistema local.

A participação dos espectadores na *performance* se dava em maior ou menor grau, variando de acordo com os distintos momentos do evento, definidos, por sua vez, pelas marcações no trajeto onde parávamos e realizávamos as ações combinadas. Assim, essas paradas marcavam os territórios ocupados, permitindo que descansássemos e que um novo público se formasse.

Houve um momento da *performance*, entretanto, que reuniu maior número de pessoas. Já havíamos deslocado a árvore do lugar em que fora “abandonada” contando com a participação de alguns transeuntes. Em seguida, apoiamos a árvore sobre as mesas de xadrez existentes na mesma rua, quando iríamos realizar a ação seguinte: hidrata-la com água de uma pequena torneira que fica escondida embaixo de uma dessas mesas. Porém, neste momento, se instaurou de forma espontânea, e fugindo ao roteiro, uma assembleia. Transcrevo a seguir, a partir de minhas anotações e do vídeo da *performance* divulgado pelo grupo no *Youtube* ³⁶, o inusitado momento e

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=2oJXcFvDBUU> (Acesso em: 19 fev. 2016).

surpreendente motivo que nos levou a tomar uma decisão através da assembleia:

Um estrangeiro, dizendo ser um artista plástico, solicitou um pedaço da árvore – já carregando um serrote na mão –, para que possa utilizar em uma exposição que fará dentro de alguns dias aqui em Florianópolis. O pedido gerou opiniões divergentes culminando nesta assembleia.

Sobem no palanque (a mesa cuja parte inferior esconde uma torneira) os que desejam dar sua opinião a respeito da permissão ou não de cortar um pedaço da árvore. Zelda, uma atriz francesa que pesquisa sobre o grupo, é uma das primeiras a falar. Nós, demais performers, ouvimos em um semicírculo, mais próximos ao palanque, e aos poucos vai se formando um público-participante a nossa volta, que se posiciona um pouco mais atrás. Zelda diz:

Eu sou da França, e (...) eu aprendi uma coisa no Brasil que se chama Antropofagia [ao ouvir a palavra, o artista estrangeiro balança a cabeça assentindo vigorosamente]. E Antropofagia é regenerar com o que está morto ou vivente, com vida. Eu luto porque eu quero que essa árvore vai para esse mar (...). Mas se você não plantar, se você deixar no chão dessa Praça XV, vai decompor [se decompor] e vai virar uma parte do chão. (...) A ideia: essa árvore não é nativa, mas vai ficar nativa.

O público começa a aumentar querendo saber o que está ocorrendo. Alguns chegam a perguntar aos performers ouvintes, outros apenas observam. O segundo a dar sua opinião é Cudo, ator do grupo, cujo argumento levanta uma questão de praticidade:

Eu concordo que essa árvore se torne um objeto de arte, assim como eu também concordo que a gente deva levar ela prum lugar melhor pra ela decompor e virar adubo. (...) eu quero levar ela até onde vocês querem que ela seja levada, mas eu não vou aguentar ela inteira, então vamos cortar e dar um pedaço pra ele, todo mundo fica feliz.

De repente surge Vítor, também performer, que esteve exercendo uma postura um pouco autoritária e impaciente com relação ao encaminhamento da árvore. Ele faz um apontamento que foge da pauta da assembleia, mas que mobiliza alguns membros do público a darem suas opiniões. Sem subir no palanque, do meio da plateia, isto é, da rua, ele diz, polemizando:

Ó esse pessoal que quer plantar aí não vai pegar tá, já tô avisando que não vai pegar porque não tem raiz. Outra coisa, mesmo se pegasse, isso aí, quem conhece o Rio Vermelho, sabe que é uma praga isso aí. Não tem passarinho, não tem sagui, não tem nada lá. Ó, eu moro na Costa da Lagoa e quem plantar isso na Costa da Lagoa vai dar problema.

Um senhor concorda enquanto Vítor fala; ao concluir, o senhor completa:

É verdade, tá certo. Certo. Seca tudo as árvores.

Espectadores e performers vão se juntando em pequenos grupos, comentando variados assuntos a respeito da árvore. Agora o número de público é maior do que o de performers.

Outro senhor chega à frente do palanque e diz:

Essa árvore aqui é o melhor remédio que tem pra problemas musculares, pra hemorroidas [provoca gargalhadas no público, apesar do tom de seriedade].

Alguém chama atenção de que é preciso tomar uma decisão, e logo todos começam a opinar simultaneamente, gerando uma confusão. Faz-se uma votação, na qual vence a opinião contrária a cortar a árvore e comemora-se o resultado. No entanto, alguns alegam não terem participado da votação e exigem que outra seja feita. Também não está satisfeito o artista estrangeiro, que insiste que o deixem levar um pedaço da árvore, causando agitação entre aqueles de opinião contrária e levando Zelda a retornar ao palanque:

Let's go out of this clichê that it's the stranger who wants to make art with a culture that it's not his own, let's let the Brazilians decide!

O artista tenta explicar-se à Zelda e a todos os presentes:

I don't like foreigners coming to Brazil stepping on the clichês, tropical Brazil, biquini, samba, futebol, havaianas... I agree very much with what the lady says that it's not just a stranger trying to take Brazilian culture. I said to my colleagues it would be impossible to find a tree. My colleagues said "let's try it anyway". We walked one minute and we found the tree [enquanto ele fala, Michele, atriz participante, traduz para o português].

Faz-se então uma nova votação e o artista tem a permissão para cortar a árvore. O mesmo senhor que concordou com Vitor sobre o aspecto devastador da árvore ajuda o artista a cortá-la.

Fotografia 5: Artista estrangeiro corta a árvore



Fonte: Cassiana dos Reis Lopes.

Enquanto isso, aqueles que não queriam dar-lhe esse destino se revoltam dizendo que a votação já havia sido feita e que não cabe ao estrangeiro decidir sobre a árvore. Juntando-se a esse "conluio", um senhor manifesta-se vigorosamente:

É contra a natureza, homem. Quem corta árvore é contra natureza sim, senhor, que Deus deixou a árvore para viver. Não adianta você vim com aquela boca suja tua. Contra a natureza, sim senhor. Eu sou um cara que defendo a natureza porque eu aprendi do meu pai e minha mãe. Eu tomei uma surra uma vez porque cortei uma árvore. Que a árvore é a vida. Por que tem essas porcarias de falta de água? Por falta de árvore. Não adianta os caras terem tanta tecnologia, se não tem a árvore. A árvore é vida.

Alguns dos performers aplaudem e gritam:

Apoiado!

Então o discurso do senhor toma outra direção:

Mas é claro, onde se viu? Eu sou um guerreiro, sou um revolucionário, desde a segunda guerra mundial eu assisti tudo. Nós tamos no comunismo!

Forma-se uma algazarra enquanto o artista estrangeiro corta a árvore com a ajuda de alguns performers e espectadores. O senhor retoma seu discurso:

Desde a segunda guerra mundial estava no meio esses PT

Michele pergunta:

Mas e o comunismo?

E o senhor:

Comunismo é aquele que arrocha os salários, que tira o direito dos trabalhadores que nós temos

Guilherme interrompe:

Mas o que isso tem a ver com a árvore?

O senhor responde:

Tem que ver muito, que a árvore é vida!

Num outro canto, uma pequena menina causa comoção em mim e

a alguns outros performers ao chorar veementemente vendo a árvore sendo cortada. Sem contar que “isso é teatro”, dizemos a ela que talvez ainda possamos replantá-la, que vamos tentar fazer isso e, se não for possível, pois já havia sido cortada antes, plantaríamos outra em seu lugar.

Fotografia 6: Emoções em relevo



Fonte: Cassiana dos Reis Lopes.

Próximos à árvore, dois senhores vão sugerindo ao artista a melhor maneira de cortá-la – um deles é um senhor que aparecera quando estávamos no Senadinho, o mesmo que agiu como quem dava uma palestra sobre a árvore. Enquanto um segura o tronco para ajudar o artista estrangeiro a cortar, o senhor da palestra vai comandando:

Segura aqui ó, ei!

A árvore que está posta sobre a mesa para facilitar o corte divide o espaço em dois. De um dos lados, surge um moço que comenta:

Ei, essa árvore aí não é nativa, ela acaba com toda a vegetação. Essa árvore aí é... tem que cortar tudo isso aí.

Do outro lado, o senhor da palestra avisa mais uma vez:

Isso aí é árvore para fazer CE-LU-LO-SE, já falei.

O estrangeiro termina de cortar a árvore, agradece e sai com seu pedaço de tronco. Um dos senhores que o ajudou, questiona:

E agora o resto, que vão fazer dela? Bota do lado ali da lixeira que vão ter que levar, né?

Do outro lado, volta a dizer o senhor da palestra:

Essa árvore aí é para fazer celulose. Papel.

Guilherme, ator, pergunta:

Mas por que está aqui?

Ao que o senhor retruca:

Por que que tá aqui? Quem é que trouxe?

Apesar do episódio fatídico – para alguns, ao menos – decidimos continuar em busca de um lugar melhor para a árvore. Retomando o roteiro, atravessamos a rua Arcipreste Paiva em direção a Praça XV.

A *performance* revelou também que determinados espaços estão mais abertos a atos artísticos que outros. Enquanto carregávamos a árvore em uma via pública não encontramos grandes infortúnios ou represália por parte do Estado. Por outro lado, quando a *performance* chega à Câmara Municipal, guardas se aproximam imediatamente e solicitam a interrupção da ação, dizendo-nos que “os órgãos ambientais deveriam dar conta da árvore” e que não podíamos “tirar [a árvore] de um local e colocar em outro”.

Em outro momento, os/as *performers* resolvem entrar com a árvore no *shopping*. O diálogo entre as/os *performers* e o guarda a seguir pode ser visto no vídeo da intervenção³⁷:

Guarda: Ô pessoal, boa tarde, tudo bom? A árvore é pra prece, alguma coisa?

³⁷

Disponibilizado pelo grupo no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=2oJXcFvDBUU> (Acesso em: 19 fev. 2016).

Renata: Tava abandonada na rua e a gente vai levar ela até a Ponta do Coral³⁸ pra tentar recuperar. Ela foi arrancada e depois foi cortada.

Guilherme: A gente tava sem destino pra ela. A gente queria tentar levar ela pra lá, mas não quiseram.

Felipe: Queria ver se o pessoal queria pro natal, a gente não sabe o que fazer.

Guarda: É, mas no shopping não dá. Infelizmente ó, desculpa, pessoal. Infelizmente não vou poder ajudar vocês, tá bom?

Felipe: Sem problema nenhum, se vocês pensarem em alguma coisa, avisem a gente.

Guarda: Tá legal, tá bom.

Esses episódios demonstram que, aos olhos do Estado e do Mercado, experiências como esta apresentam-se como inconvenientes. Isso porque ambas instituições impõem normas e regras que fazem com que o espaço público seja regido pela ordem, higienização e funcionalidade. A ótica do mercado, segundo Narciso Telles (2008), gera espaços que não constroem identidades, como espaços de consumo e de passagem rápida, invadindo os espaços públicos de sociabilidade. Também a esse respeito, André Carrera aponta que:

A ordem funcional do capital pede espaços “limpos”, “organizados” e “preservados”; considerando as demandas operacionais do sistema de circulação de mercadorias. Dessa forma, se instaura uma lógica que deve, na medida

³⁸ A Ponta do Coral é uma área verde que fica na orla da Baía Norte na região central de Florianópolis, palco de disputa entre a Prefeitura Municipal, que prevê a instalação de um complexo hoteleiro, e a sociedade civil organizada através do Movimento Ponta do Coral 100% Pública, que defende a construção de um Parque Público no local. Mais informações em: <<https://parqueculturaldas3pontas.wordpress.com>> (Acesso em 20 fev. 2017).

do possível, esvaziar a silhueta urbana de seus sentidos mais autônomos que emergem das dinâmicas socioculturais (CARRERA, 2008, p. 69-70).

A rua é também um “espaço inóspito que se opõe ao conforto e à segurança dos espaços íntimos” (CARRERA, 2008, p. 74), deixando os *performers* e espectadores sujeitos a todo tipo de revés. Durante outra experiência, dessa vez com o *Urbe*, enquanto realizávamos um exercício no Largo Fagundes, centro de Florianópolis, um transeunte foi assaltado a poucos metros dos participantes da prática. Tal evento, que poderia ter ocorrido com qualquer um de nós, nos desestabilizou a ponto de interrompermos a atividade e deixarmos o local.

Com o *Coletivo Urbe*³⁹, apesar de estabelecer uma relação que durou aproximadamente seis meses, essa foi uma das poucas experiências práticas que realizamos, pois ainda que os encontros fossem semanais, diversas vezes foram cancelados. Além disso, alguns dos membros do grupo haviam se desligado das atividades e os restantes não estavam imersos em um processo de criação. Assim, nossos encontros foram mais no sentido de discussões teóricas e práticas artísticas experimentais. A partir dessas práticas, entretanto, começou-se a desenhar dois projetos de *performance*: um deles buscava problematizar o descaso com o Miramar, um antigo bar e trapiche em referência ao qual foi construído o *Memorial ao Miramar*, monumento histórico de Florianópolis que, de acordo com os membros do grupo tornou-se um espaço inutilizado; o outro, buscava questionar o uso excessivo das tecnologias na contemporaneidade.

Abordaremos aqui a *performance* relacionada ao Miramar. É necessário destacar que, até 1974, este era um local de intensa atividade cultural, artística e social, que abrigava boêmios, artistas, pescadores, cantores, políticos e poetas, quando nesse mesmo ano foi demolido para dar lugar a um aterro que viria reconfigurar as fronteiras entre a cidade e o mar, e consequentemente o espaço urbano e sua funcionalidade (NONNENMACHER, 2007).

O grupo objetivava, através da *performance*, resgatar a história deste espaço, que tem relevância para as artes cênicas por ser o local que abrigou o primeiro teatro de arena de Santa Catarina. As ideias, ainda

³⁹ O *Coletivo Urbe*, à época de minha inserção como pesquisadora, era formado por Luiz Ramos Koerich, Abelardo Rocha e Tatiana Cobucci.

que embrionárias, giravam em torno de levar ao local piscinas plásticas representando o mar, que antes do aterramento se estendia até ali; *performar* esquetes das peças que foram criadas e encenadas no local⁴⁰; entre outras atividades que buscavam reviver os tempos de criação e intensa atividade artística nesse espaço.

Uma das atividades que realizamos nesse monumento foi o (re)conhecimento do local. Guiados por Caroline Serafim, ex-integrante do grupo, fizemos uma experiência para perceber o espaço a partir de uma dinâmica corporal. Através de “coreografias” não ensaiadas e movimentos corporais espontâneos, experienciamos a cidade com nossos corpos, tendo como horizonte as possibilidades performáticas que poderiam se desdobrar dali.

Descrevo, em seguida, como se deu esse momento a partir de um trecho de meu diário de campo, complementado pelo registro em vídeo feito por Caroline:

Acabamos de sair da Casa Vermelha em direção ao Miramar. Vamos experimentar e perceber este local da cidade com nossos corpos, em uma atividade proposta pela Carol [Serafim, ex-integrante do grupo e dançarina]. Muito rapidamente chegamos ao local e nos posicionamos para iniciar a prática, que consiste basicamente em explorar a nossa corporeidade para conhecer o local. Da antiga construção, nada restou. No mesmo local onde outrora se situara, construíram alguns pilares e uma fachada frontal⁴¹. É noite e a temperatura é amena. Os transuentes que por ali caminham são raros.

⁴⁰ De acordo com Panariello (2007), em 1972, atores do grupo Teatro Estudantil Catarinense (TECA) conseguiram o aval da Prefeitura e, com pouca verba, transformaram o local em um teatro de arena, onde realizaram montagens cênicas até a sua demolição.

⁴¹ “Após três anos desse debate [sobre a reconstrução do trapiche], em 2001 o *Memorial ao Miramar* foi construído no mesmo lugar onde se localizava o Bar Miramar, na praça Fernando Machado, mantendo o desenho da planta arquitetônica do antigo Miramar no piso. O projeto foi feito pelo arquiteto Joel Pacheco, do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (IpuF), e vem sendo alvo de críticas desde então, já que a única referência ao antigo Miramar é a planta básica do memorial” (PANARIELLO, 2007, p. 27).

Caroline: posicionem-se em algum lugar aqui dentro [no interior dos limites do Miramar].

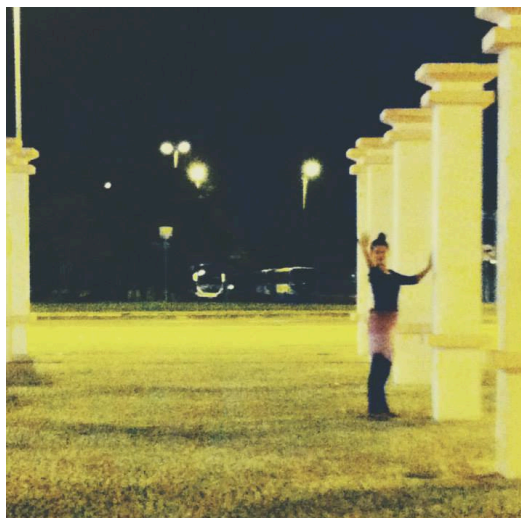
Posicionamo-nos e, ao comando de Carol (“vai!”), começamos a nos movimentar pelo espaço. Tati corre de lado dando pequenos saltos e escora-se em uma das colunas. Eu corro devagar, mas a passos largos até uma das colunas e apoio-me nela com os braços estendidos ao alto, encostando as palmas de minhas mãos em sua extremidade. Tati caminha agachada até o meio das colunas e rodopia como uma bailarina desnorreada, até que para num dos extremos da antiga construção, entre duas colunas, apoiada com os pés e mãos no chão. Abelardo corre até uma das colunas e encosta-se nela. Gira ao redor dela, tocando-a com suas costas. Enquanto todos fazemos gestos e movimentos variados no espaço, recebemos o comando: “Pausa!”.

Todos paramos na posição em que estamos. Com um só pé no chão e a outra perna levantada, interrompendo uma série de pulos que dava em direção à extremidade contrária à fachada frontal do Miramar, posso enxergar Tati tocar outra coluna com ambas as mãos, como alguém que segura um objeto. Abelardo foge ao meu campo de visão.

Caroline: Continua!

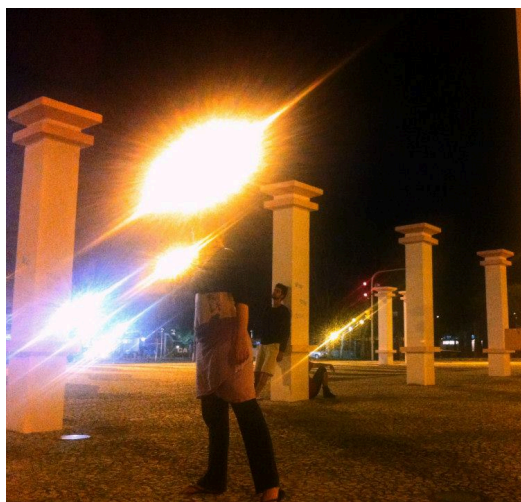
Sigo com a série de passos que vinha dando antes do comando que nos congela, sem enxergar os outros dois participantes. Alguns movimentos depois encontro-me no centro do espaço, ao que Caroline novamente nos faz parar. Com ambos os pés no chão, as pernas ligeiramente flexionadas e o braço esquerdo erguido aos céus, vejo Abelardo escorado em uma das colunas, como quem segura algo que está por cair com o peso do próprio corpo. Daqui, também posso enxergar Tati em uma desconfortável posição que deflagra o momento intermediário de uma pessoa agachada que levanta-se.

Fotografia 7: *Experimentação no Miramar I*



Fonte: Coletivo Urbe ⁴²

Fotografia 8: *Experimentação no Miramar II*



Fonte: Coletivo Urbe ⁴³

⁴² <https://www.facebook.com/urbecoletivo/photos/> (Acesso em: 20 mar. 2016).

De acordo com Jacques e Dultra (2008, p. 188), a utilização do corpo, seus movimentos e gestos, permite compreender a experiência urbana. Além disso, “no momento em que a cidade [...] é experimentada, essa também se inscreve como ação perceptiva e, desta forma, sobrevive no corpo de quem a pratica”. Portanto, o corpo como meio de perceber a cidade, fugindo da forma padronizada da corporeidade no espaço público, transborda a possibilidade de conhecer e se relacionar com a cidade, e desdobra-se em uma prática que pode redefini-la.

Embora os encontros com o *Urbe* tenham sido mais no sentido de experimentação de ideias, sem fechar um projeto de *performance*, as experiências e práticas artísticas que tive com o grupo apontam para os anseios desses artistas em fazer das ruas seu palco. Os motivos que os levam a essa escolha são questões sociais ou políticas mais profundas, como o aterramento do Miramar, que à época causou consternação entre a população que frequentava o espaço, principalmente por enterrar junto uma série de práticas e atividades que não encontraram facilmente um novo lugar (NONNENMACHER, 2007). Assim, a concepção artística desse grupo aponta para o transborde da arte no espaço público, levando questões que problematizam seus usos e a forma como se tomam as decisões sobre essa utilização, questões que foram discutidas durante nossos encontros.

O último grupo que figura como sujeito desta pesquisa é o *Grupo E.T.C.* Minha relação com esse grupo iniciou quando o mesmo convocou um conjunto de pessoas para participar de uma *performance*, intitulada *Doc Citi Money*, que dividia-se em dois momentos: o primeiro consistia na filmagem em plano sequência (técnica sem cortes ou interrupções) de um ato artístico que se deslocaria pela cidade⁴⁴, durante a qual ações que quebram com o cotidiano seriam *performadas*. Os *performers* seriam guiados por uma alegoria que simbolizaria o capitalismo, um “Deus do Consumo” ou a “Mãe Capitalista”, que apontaria o caminho. Posteriormente, o filme resultante desta gravação seria exibido em um *vernissage* na Fundação Cultural BADESC, como parte do segundo momento da *performance*, no qual diversos *performers* compareceriam simulando uma elite embriagada e decadente.

⁴³ Idem

⁴⁴ O itinerário proposto partia do início da Rua Tenente Silveira e chegava ao Mercado Público Municipal de Florianópolis.

Conforme me contaram Bárbara e Júlia, a concepção dessa *performance* partiu de “uma mistura de desejos” que o grupo havia listado há cerca de dois anos. A lista contava com dezessete ações centradas em imagens e movimentos suscitados a partir de diferentes referências de filmes e montagens teatrais. Assim, tanto as ações que seriam registradas no vídeo e seu lançamento em um espaço de cultura que representasse “o sistema mercadológico da arte”, eram elementos que o grupo planejava executar já algum tempo. Portanto, antes de convidarem os demais participantes dessa *performance*, o roteiro que estabelecia as ações que a compuseram já havia sido desenvolvido pelo grupo.

Após o convite do grupo via *Facebook* e minha confirmação de participação, recebi o roteiro que especificava o itinerário com doze cenas e os locais onde ocorreriam já pré-definidos. Tais informações eram pontuais: “Cena 6: Escadaria Prefeitura – coreografia – se joga no chão – espaço que tentamos, mas não conseguimos alcançar” (excerto extraído do roteiro de *Doc Citi Money*, recebido via e-mail dos membros do *E.T.C.*, em 2015). Assim como no roteiro de *Irrupção* do *ERRO Grupo*, em *Doc Citi*, o direcionamento das ações a serem realizadas durante o evento da *performance* são sucintos e abertos.

Os excertos etnográficos que apresento abaixo referem-se ao momento em que ocorre o “vernissage decadente” e a exibição do *Doc Citi Money*. Embora a *performance* se encerre no interior de um espaço convencional, ela tem início cerca de trinta minutos antes, quando percorremos o caminho entre o ponto de encontro e o local da exibição. Além disso, quando nos introduzimos nesse local, o fazemos através de ações que ironizam nossa própria presença naquele espaço, colocando em prática o que fora proposto pelo grupo: causar estranhamento e constrangimento através de um “comportamento decadente”⁴⁵ em um espaço marcado pelo decoro e elegância.

Acabo de chegar na casa de Bárbara. Espalhados pelos cômodos, oito pessoas se arrumam para o evento de maneira entusiasmada. As meninas estão com seus vestidos de gala-decadente e eu fico com um azul celeste que não fecha e já apresenta evidentes sinais de desgaste. Estamos todas vestidas e (in)devidamente

⁴⁵ Nesse sentido, as orientações do grupo eram: fingir bebedeira, ser inconveniente com os demais, alimentar-se da comida que cai no chão, arrotar, etc.

maquiadas. Confraternizamos por alguns minutos, ouvindo música, tomando cerveja e fumando cigarros, como numa espécie de ritual de incorporação pré-performance. Discutimos como deverá ser a ação e quais serão os papéis exercidos: fotógrafa, crítica de arte, artista arrogante, etc., ficando livre a escolha de cada participante. Tudo acontece de uma maneira um tanto anárquica, o clima é de liberdade, ainda que tenhamos um programa definido.

No início da performance, a caminho da Fundação BADESC, conforme combinado, simulamos ser uma elite decadente e alterada. Referimo-nos aos transeuntes de forma debochada e cômica, fazendo alguns rir e deixando outros constrangidos. À uma certa altura, Lyara, uma das participantes, grita euforicamente com os passageiros de um ônibus. Num outro momento, duas mulheres elogiam, ironicamente, nossas vestimentas. Aceitamos o elogio de forma espalhafatosa e seguimos nosso trajeto.

Três elementos que compõem a *performance* já aparecem aqui. O *display*, pensando a forma como interagimos com os transeuntes a caminho do BADESC, uma maneira completamente distinta daquela existente no interior dos teatros; o *keying*, pois nesse momento já anunciávamos o início de um ato artístico, ainda que para nós mesmos, visto que muitos das/os passantes não compreendiam o que se passava; e a *responsabilidade de competência*, pois, ainda que com diferentes níveis técnicos, éramos a elite decadente que nos propomos ser naquele evento.

Fotografia 9: Grupo E.T.C. em direção ao BADESC.



Fonte: Cassiana dos Reis Lopes.

À frente do BADESC, decidimos em conjunto onde nos posicionaríamos. Enquanto algumas entraram para oferecer os quitutes (bolachas cream cracker com patê de feijão e arroz) aos convidados, outras ficaram na entrada como recepcionistas e os últimos ficariam no entorno do edifício, convidando a entrar os que por ali caminhavam.

Eu sou uma das recepcionistas. As pessoas começam a chegar. Muitos são conhecidos de outros cantos, outras caras são novas. Professores do Departamento de Teatro da UDESC também estão aqui para exibição e, percebendo o ato artístico que faz parte do evento, nos tratam de forma hilária. Conforme mais pessoas chegam, me misturo aos demais performers na oferta dos quitutes. Comemos junto aos convidados esse estranho petisco. Chamamos os convidados para sentar no gramado conosco. Falamos, embriagadamente, de nosso filme, sua produção e perspectiva de repercussão. Os convidados riem e se divertem, experienciando um momento inusitado. Uma das performers que é uma jornalista de entretenimento nos fotografa em poses com os atores do filme e também com os “fãs” que vieram ao lançamento.

Lyara faz um discurso de abertura oficial do evento. Agradecimentos, elogios e honrarias. Todos se emocionam ao relembrar a trajetória desta produção. É chegada a hora: dirigimo-nos à área interna da Fundação, a exibição se inicia.

Fotografia 10: Recepção aos convidados.



Fonte: Cassiana dos Reis Lopes.

A experiência com o grupo *E.T.C.* teve diversos aspectos interessantes. Os indivíduos convidados pelos *performers*, que provavelmente não frequentariam um espaço como aquele em outras situações, o fizeram. Além disso, vivenciaram um evento fora dos padrões do que usualmente ocorre ali. Essa ruptura com o padrão deu-se a partir da quebra de decoro ou do comportamento esperado para aquele local por parte dos *performers*, que se sentaram em lugares inadequados, como o gramado que circunda o edifício e os corrimãos da escadaria de entrada; falaram alto e de forma escrachada; entre outras coisas. Os espectadores, por sua vez, acompanharam os *performers* em seus comportamentos, tornando relevante neste evento aquilo que experienciavam. Assim, o elemento da *experiência* (BAUMAN, 1975; LANGDON, 2006), que faz da *performance* um evento extraordinário, tanto para os que dela fazem parte como para seus espectadores, foi um dos aspectos de destaque de *Doc Citi Money*.

Esse conjunto de características e ações que compuseram a *performance* apontam para uma questão mais ampla: romper com um modelo de arte que normalmente é exposta naquele espaço.

Fotografia 11: *Performer*.



Fonte: Cassiana dos Reis Lopes.

Fotografia 12: *Performers e convidados.*



Fonte: Cassiana dos Reis Lopes.

A partir do conceito de *keying* de Bauman (1975) e em Langdon (2006), apresentamos como se instalam as *performances* experienciadas. Esse conceito, como vimos, diz respeito a elementos ou ações que indicam o início da *performance*, isto é, sinalizam uma quebra no fluxo cotidiano. Enquanto práticas híbridas que transcendem as estruturas convencionais, alterando seus códigos, os inícios de tais *performances* nem sempre ocorrem de maneira explícita. Dessa forma, o início da *performance* com o *E.T.C.*, onde caminhamos com figurinos e trejeitos não usuais, parecem indicar de forma mais clara um elemento que aponta o início de um evento extraordinário; por outro lado, o início de *Irrupção*, com *ERRO Grupo*, no qual inserimo-nos no espaço urbano de forma “desarmada”, ou seja, sem caracterizações específicas para o evento artístico, possui uma chamada que pode ser facilmente confundida com interações cotidianas usuais. Segundo Langdon (2006), o palco, num evento teatral, é um dos mecanismos que criam determinadas expectativas nos espectadores. Nas *performances* descritas, a falta deste lugar comum torna menos claro aos espectadores o que esperar. Se pensarmos nesses termos, o conjunto dos eventos dos quais participei possuem estímulos iniciais bastante próximos, ainda que ocorram especificidades; embora na experiência com *E.T.C.* tenha havido a presença de elementos que marcaram de modo mais expressivo o início do evento artístico, nela, assim como nas experiências com *ERRO* e *URBE*, o espaço urbano e as relações que nele ocorrem se apresentaram como elemento fundante da *performance*.

Em relação ao modo como as/os *performers* se apresentaram às/aos espectadoras/es, o *display* (BAUMAN, 1975; LANGDON, 2006), o uso de figurinos e maquiagem gera uma relação distinta daquelas vivenciadas nas *performances* em que não se fez o uso dos mesmos. Na *performance* com o grupo *E.T.C.*, na qual utilizamos tais atributos, apresentamo-nos aos transeuntes (espectadores) de maneira “camuflada”, agindo como uma *elite decadente*, ou seja, como personagens, porém sem falas ou ações definidas como no teatro convencional. Já nas *performances* com o *ERRO* e *URBE*, apresentamo-nos de maneira mais “crua”, isto é, como indivíduos quaisquer que executam ações pré-programadas. Entretanto, em nenhuma dessas experiências se configurou a ideia de personagem como no teatro tradicional; sem um texto dramático com divisões de falas e ações delimitadas, em todas elas nossas ações não eram fixas ou demasiadamente planejadas, ao contrário, o emergente era desejável, estivemos abertos às eventualidades do espaço aberto em todas elas.

Em paralelo a esse aspecto, a respeito da *responsabilidade de competência* dos *performers* em relação aos atos artísticos, pode-se perceber que todos os grupos apresentam comprometimento com a sua respectiva maneira de atuar, isto é, com sua habilidade técnica. Com o *ERRO Grupo*, por exemplo, nos momentos em que os espectadores acusaram de ser “teatro” a experiência provida em *Irrupção*, as/os *performers* demonstraram habilidade para dar continuidade ao evento da maneira proposta pelo grupo, isto é, tratando-o como *real*. Com o *Grupo E.T.C.*, mesmo nos momentos em que interagimos com os professores presentes no *vernissage* de *Doc Citi Money*, agimos como as figuras decadentes que nos propomos a ser durante a *performance*.

Em todos os eventos de *performance* que vivenciamos, percebi as emoções se evidenciarem, tanto por parte dos *performers*, quanto por parte dos espectadores. Em *Irrupção* houveram aquelas/es que apresentaram compaixão pela nossa busca de um lugar para a árvore e as/os que se aborreceram; teve quem se frustrou por não tomarmos uma decisão final rapidamente; quem se indignou com o corte da árvore; a pequena menina que chorou e que comoveu parte dos envolvidos no evento. Com *E.T.C.*, o clima de amizade e confraternização durante todo o evento da *performance*, os risos causados nos espectadores. Com *Coletivo Urbe*, o *estranhamento* em realizar uma “não- dança” como maneira de ativar, em nós mesmos, a memória de um monumento. Esses são registros que deixaram marcas, que fizeram dessas experiências eventos extraordinários.

Fotografia 13: *Pinus* ao mar na Ponta do Coral



Fonte: Cassiana dos Reis Lopes.

Assim, a partir dos trechos das *performances* experienciadas, buscamos destacar os elementos que aqui compreendemos como componentes de *lo político*. Tais elementos dizem respeito ao espaço em que acontece o ato artístico, a maneira como os *performers* se apresentam e ao modo como se dá a experiência dos/as espectadores/as, que, ao nosso olhar, revelam uma maneira distinta do fazer teatral convencional.

5. Considerações finais

Ao longo deste trabalho buscamos compreender em que medida as práticas artísticas realizadas em espaços abertos pelos grupos *ERRO Grupo*, *Grupo Experiência*, *Trânsito e Corpo (E.T.C.)* e *Coletivo Urbe* possuem sentidos políticos. Através da experiência desta pesquisa, percebemos que tais sentidos políticos se relacionam com as escolhas estéticas não convencionais realizadas pelos mesmos na criação de suas *performances*, como por exemplo, a apresentação em espaços abertos, a forma como lidam com a relação ator/espectador e a maneira como constroem os textos que guiam os eventos artísticos.

Em perspectiva histórica, vimos que experiências como essas, que rompem com determinadas estruturas do drama convencional, não são, necessariamente, formas originais ou inovadoras de se fazer arte. Entretanto, em diferentes momentos históricos, elas tiveram distintos sentidos políticos, finalidades e impacto. Se as práticas artísticas que já se lançavam para fora dos edifícios teatrais a partir da segunda metade do século XX estabeleciam relações mais estreitas com conflitos políticos, as práticas analisadas, apesar de não estabelecerem relações diretas com a política institucional, *la política*, ainda assim apresentam uma politicidade no nível ontológico, isto é, seus elementos constitutivos que a definem como uma prática antagônica, *lo político* (MOUFFE, 2011). Perceber este tipo de arte enquanto fenômeno antagônico ao teatro convencional e como se desenvolveu ao longo do tempo nos pareceu fundamental para compreender as bases históricas dos trabalhos desenvolvidos pelos grupos aqui analisados.

Discutimos, também, conceitos que consideramos imprescindíveis para o que se propunha, em especial o de *performance*, buscando distingui-lo como uma prática artística e como lente metodológica. Em relação ao segundo, fundamentamos nossa análise a partir da perspectiva de Bauman (1975) e Langdon (2006), que definem um evento de *performance* elencando seus atributos constitutivos: *display*, *responsabilidade de competência*, *experiência* e *keying*.

Entrelaçar a discussão entre arte, antropologia e política a partir de tais conceitos nos permitiu compreender e atribuir sentidos às *performances* observadas e vivenciadas para além de seus atributos artísticos, permitindo-nos perceber que tais eventos criam experiências sociais que podem ser experimentados de diversas formas por aqueles que deles fazem parte direta ou indiretamente.

Esta interseção entre antropologia, arte e política mostra-se como um campo a ser explorado e desenvolvido. Diversas experiências e

atividades de grupos artísticos podem figurar como objeto de estudo dessa área. Da perspectiva de uma pesquisadora que recém se insere no campo e frequenta diversos espaços culturais da cidade, esboço, ainda que de forma primária, possibilidades de pesquisa com grupos de música independente que tem organizado shows e lançado de forma autônoma seus materiais; mostra de cinema *underground*; saraus de poesia feminista, etc.

Afinal, esses eventos artísticos são, *a priori*, formas não convencionais de se fazer arte e, portanto, trazem em si sentidos políticos relacionados com suas escolhas conceituais e práticas (fogem da lógica do mercado e *mainstream*, buscando instaurar novos meios de produzir arte) e podem ser compreendidos e analisados como eventos de *performance*.

Referências

BALANDIER, Georges. **Antropologia política**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro/ Editora da Universidade de São Paulo, 1969.

BAUMGARTEL, Stephan. A produção de para-realidades – em busca de um ERRO talvez redentor. In: BENNATON, Pedro; RAITER, Luana. **Poética do ERRO: Resgistros**. Florianópolis: ERRO Grupo de Teatro, 2014.

BAUMAN, Richard. Verbal Art as Performance. **American Anthropologist**, v. 77, n. 2, 1975. pp. 290-311. Disponível em: <onlinelibrary.wiley.com> Acesso em: 20 out. 2016.

BAUMANN, Richard; BRIGGS, Charles. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. **Ilha Revista de Antropologia**. v. 8.1, n. 2, Florianópolis, UFSC, 2006: 185-229.

BENNATON, Pedro; RAITER, Luana. Pornosuspense. In: **Poética do erro: dramaturgias**. Florianópolis: ERRO Grupo de Teatro, 2014.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter [et al.] **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contratempo, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em 29 abr. 2015.

BRASIL. Congresso Nacional. **Projeto de lei n.º 7982/14**. Dispõe sobre a apresentação de artistas de rua nos logradouros públicos e a comercialização de produtos de sua autoria. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=071B363D84C2C4FBC4E8B1B545358864.proposicoesWeb1?codteor=1278633&filename=PL+7982/2014> Acesso em: 09 set. 2015.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. (trad. Thais Flores N. Diniz e Maria Antonieta Pereira) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARDOSO, Ricardo José Brügger. Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano. In LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org) **Espaço e teatro**: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

CARRERA, André. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org) **Espaço e teatro**: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____, André. **Teatro de rua**: (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ltda, 2007.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: a criação de um tempo- espaço de experimentação. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

DANIEL, Débora Mendes Bregue. **Se essa rua fosse minha**: espaços urbanos, políticas públicas e percursos de artistas de rua em Florianópolis. (1989-2012). Dissertação (mestrado) em História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

ERRO, Grupo. **Histórico**. Disponível em: < <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2001/03/13/sobre-o-erro/> > Acesso em: 20 set. 2015.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro**: poéticas e políticas da cena contemporânea. Sala Preta, 2008 nov. v. 28, n. 8, pp. 235-246.

FLORIANÓPOLIS. Prefeitura Municipal de Florianópolis. Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes. **Plano Municipal de Cultura de Florianópolis**. Florianópolis, SC, 2013.

GEERTZ, Clifford. “Do ponto de vista dos nativos”: a natureza do entendimento antropológico. In **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HOFFMANN, Jens; JONAS, Joan. Entrada, sobre performance (e outras complicações). **¿Hay en portugués?**, 2012, n. 2. Disponível em: <http://www.plataformaparentesis.com/site/hay_en_portugues/files/hay_dois_online.pdf> Acesso em: 14 jul. 2016.

JACQUES, Paola Beresntein; DULTRA, Fabiana. Corpografias urbanas: relações entre corpo e a cidade. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org) **Espaço e teatro**: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 182- 192.

JACQUES, Tatyana de Alencar. O puro e o impuro no universo das concepções musicais de bandas de rock independente de Florianópolis (SC). **Ilha Revista de Antropologia**. v. 50, n. 2, São Paulo, USP, 2007

LAGROU, Maria Elsje. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 5, n. 2, Florianópolis, UFSC, 2003. Disponível em: <<http://www.antropologia.com.br/tribo/ilha/anteriores/v05n02.html>> Acesso em: 16 jun. 2015.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 8.1, n. 2, Florianópolis, UFSC, 2006: 162-183.

LIMA, Fátima Costa de; MATTIELLO, Emanuele Weber. **O OcupaCIC e o Setor Cultural Catarinense**: o diferencial técnico proposto para uma política de arte e cultura. DAPesquisa, v. 9, p. 85-95, 2012.

LOHN, Reinaldo Lindolfo. **Pontes para o futuro**: relações de poder e cultura urbana em Florianópolis, 1950 a 1970. Tese em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

MATOS, Olgária. Walter Benjamin: pólis grega, metrópoles modernas. In: SOUZA, Solange Jobim; KRAMER, Sonia (orgs.) **Política, cidade e educação**: itinerários de Walter Benjamin. RJ: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2009.

MOUFFE, CHANTAL. **En torno a lo político**. No. 32. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

_____, CHANTAL. Quais espaços públicos para práticas de arte crítica? In: **Arte & Ensaios Revista do PPGAV/EBA/UFRJ** n. 27. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: < <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2015/03/tematicas-chantal.pdf> > Acesso 20 abr. 2016.

MÜLLER, Ricardo Gaspar. Teatro, Política e Educação: a experiência histórica do teatro experimental do negro (TEN) (1945/1968). In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO**: História e Memória da Educação Brasileira, 2, Natal, 2002, Anais... Natal: UFRN, 2002.

NONNENMACHER, Marilange. **Vida e morte Miramar**: memórias urbanas nos espaços soterrados da cidade. Tese de Doutorado em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

Notícias do Dia. **Grupo responde por crime ambiental após espalhar a mensagem “Cidade à Venda” pela Capital**: Ministério Público condena quatro pessoas a prestar serviços comunitários. Florianópolis, publicado em 29/04/2014 por Marciano Diogo. Disponível em: <<http://ndonline.com.br/florianopolis/noticias/162767-arte-ou-pichacao.html>> Acesso em: 14 jun. de 2015.

PANARIELLO, Ana Luiza Malnati. **Do Miramar ao Monumento**: a reconstrução do “velho trapiche”. Revista Santa Catarina em História v 1, n 2, 2007

OLIVEIRA, Allan de Paula. Pump up the Jam: música popular e política. In: FREITAS, Arthur (org) **Arte e política no Brasil**: modernidades, São Paulo: Perspectiva, 2014: 315-348.

PORTO ALEGRE. **Projeto de Lei nº 200/13**. Dispõe sobre a apresentação de artista de rua nos logradouros públicos do Município de Porto Alegre, revoga a Lei nº 10.376, de 31 de janeiro de 2008 e dá

outras providências. Disponível em:

<http://200.169.19.94/documentos/draco/processos/119144/018822013PLL_PROJETO_723876564_412.pdf> Acesso em: 07 set. 2015.

PORTO ALEGRE. Prefeitura Municipal. **Minuta de Decreto.**

Regulamenta a Lei 11.586, de 5 de março de 2014, que permite manifestações culturais de artistas de rua em espaço público aberto.

Disponível em: <<http://zerohora.clicrbs.com.br/pdf/17581630.pdf>>

Acesso em: 07 set. 2015.

RAITER, Luana. O ex-ator. In: BENNATON, Pedro; RAITER, Luana. **Poética do ERRO: Resgistros.** Florianópolis: ERRO Grupo de Teatro, 2014.

RAPOSO, Paulo. Festa e Performance em Espaço Público: tomar a rua! Ilha **Revista de Antropologia**, v. 16, n. 2, Florianópolis, UFSC, 2014.

RIO DE JANEIRO. **Lei nº 5429/2012.** Prefeitura Municipal. Dispõe sobre a apresentação de Artistas de Rua nos logradouros públicos do Município do Rio de Janeiro, revoga a Lei nº 5.429, de 05 de junho de 2012. Disponível em: <

<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/67120c4c1ae54a6603257a14006d2b1d?OpenDocument>> Acesso em: 10 set. 2015.

SACHS, Cláudia Muller. Rua: ator x performer. In: CARRERA, André (org.) **Teatralidade e cidade.** Florianópolis: Ed. UDESC, 2011, pp. 10-16.

SÃO PAULO. **Lei nº 15.776/2013.** Prefeitura Municipal. Dispõe sobre a apresentação de artistas de rua nos logradouros públicos do Município de São Paulo, e dá outras providências. Disponível em: <

http://www3.prefeitura.sp.gov.br/cadlem/secretarias/negocios_juridicos/cadlem/integra.asp?alt=30052013L+157760000> Acesso em: 10 set. 2015.

SCHECHNER, Richard. Ritual. In: LIGIÉRO, Zeca (org.) **Performance e Antropologia de Richard Schechner.** Rio de Janeiro: Mauad, 2012a. pp. 49-89.

_____, Richard. Uma tarde com Richard Schechner. Entrevista a Ana Bigotte Vieira e Ricardo Seiya Salgado. In: LIGIÉRO, Zeca (org.)

Performance e Antropologia de Richard Schechner. Rio de Janeiro: Mauad, 2012b. pp. 21-45.

SCHEFFLER, Ismael. Diferentes camadas de recepção em A breve Dança de Romeu e Julieta. In: CARRERA, André (org.) **Teatralidade e cidade.** Florianópolis: Ed. UDESC, 2011, pp. 18-37.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Questões de Fronteira:** Sobre uma antropologia da história. Revista Novos estudos, n. 72, São Paulo, julho de 2005.

SILVA, Rubens Alves da. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 35-65, jul./dez. 2005.

TAYLOR, Diana. **Atos de Transferência.** In: Arquivo e Repertório: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013. Disponível em: < <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/atos-de-transferencia> > Acesso em: 14 de jul. de 2016.

TELLES, Narciso. **Pedagogia do teatro:** e o teatro de rua. Porto Alegre, Editora Mediação, 2008.

THEODORO, Neivânia da Silva. **A MEMÓRIA NÃO ENCENADA:** a profissionalização do teatro em Florianópolis nas décadas de 1960 e 1970. Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

TOLEDO, Magdalena Sophia Ribeiro de. **Antropologia e teatro:** O Grupo Ói Nós Aqui Traveiz E(m) "Kassadra In Process". Dissertação em Antropologia Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

VELHO, Gilberto. **O Antropólogo Pesquisando em sua Cidade:** sobre Conhecimento e Heresia. In: VELHO, Gilberto (coord.) O Desafio da cidade: Novas perspectivas da antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

WACQUANT, Loïc. Habitus como assunto e ferramenta: reflexões sobre tornar-se um boxeador. **Estudos de Sociologia**, 2, Recife, UFPE,

mar. 2013. Disponível em:

<<http://www.revista.ufpe.br/revsocio/index.php/revista/article/view/38/29>>. Acesso em: 27 Jun. 2016.

_____, Loïc. **Corpo e alma**: notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.